

Humboldt Universität zu Berlin, Kunsthistorisches Seminar

DISSERTATION

Taken from Life –
**Madame Tussaud und die Geschichte des
Wachsfigurenkabinetts
vom 17. bis frühen 20. Jahrhundert**

zur Erlangung des akademischen Grades doctor philosophiae (Dr. phil.)

eingereicht an der Philosophischen Fakultät III der Humboldt-Universität zu Berlin

von Uta Kornmeier

Präsident der Humboldt Universität zu Berlin: Prof. Dr. Jürgen Mlynek

Dekanin der Philosophischen Fakultät III: Prof. Dr. Ingeborg Baldauf

1. Gutachter: Prof. Dr. Horst Bredekamp

2. Gutachterin: PD Dr. Gudrun Gersmann

eingereicht im August 2002

Tag der mündlichen Prüfung: 28. April 2003

Dank

Ich habe diese Arbeit nicht ohne Hilfe und Unterstützung anderer schreiben können. Mein Dank gilt daher: Sarah Hyde, John Murdoch und Philip Ward-Jackson vom Courtauld Institute of Art, London; David Bindman, University College London; Undine Concannon und Rosy Canter, ehemals Archivarinnen bei Madame Tussaud's Ltd., London; Jeffrey Smith und John Fisher, Print Room, Guildhall Library, London; Pamela Pilbeam, Royal Holloway, University of London, Egham; Florian Dering, Puppentheatermuseum am Stadtmuseum München; meinen Betreuern Horst Bredekamp und Gudrun Gersmann.

Für Anregungen, Informationen, Diskussionen, Korrekturen und moralische Unterstützung danke ich besonders und in alphabetischer Reihenfolge: Doris Beckmann, Michael Bienert, Julie Burchardi, Viktória Boros, Richard Clay, Bettina Drescher, Marc Fehlmann, Angela Fischel, Nicole Hegener, Irmela Marei Krüger-Fürhoff, Petra Lamers-Schütze, Britta Lange, Stefan Laube, Léon Lock, Nelly Möller, AnneMarie Naser, Lara Perry, Michael Phipps, Esther Ruelfs, Barbara Segelken, Philipp Stiasny, Tilmann von Stockhausen, Anke Te Heslen, Stefan Trinks, Jessica Ullrich. Diese elektronische Publikation wäre niemals ohne die unermüdliche Hilfe von Olaf Grewe zu Stande gekommen.

Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG	7
I. UNBÄNDIGE FORM – WACHSFIGURENKABINETTE ALS FORSCHUNGSTHEMA	11
1. MADAME TUSSAUD’S ALS FALLBEISPIEL	11
<i>a) Biographische Überlieferung.....</i>	<i>11</i>
<i>b) Wissenschaftliche Literatur über Madame Tussaud’s.....</i>	<i>15</i>
<i>c) Zur Kritik der visuellen Quellen.....</i>	<i>16</i>
<i>d) Die Quellengrundlage dieser Arbeit</i>	<i>23</i>
2. SAMMLUNGEN LEBENSECHTER WACHSFIGUREN.....	25
<i>a) Sammlungsprofile.....</i>	<i>25</i>
<i>b) Literatur über Wachsportraits</i>	<i>26</i>
<i>c) Wachsfigurenkabinette in der Literatur</i>	<i>28</i>
3. WERKSTOFF WACHS	29
<i>a) Plastizität und Energie.....</i>	<i>29</i>
<i>b) Unbelebt, untot, lebendig?</i>	<i>31</i>
<i>c) Kunst und Täuschung.....</i>	<i>34</i>
<i>d) Wachsskulptur und Kunstgeschichte</i>	<i>38</i>
II. MADAME TUSSAUD’S ALS PROFESSIONELLES AUSSTELLUNGSUNTERNEHMEN IM FRÜHEN 19. JAHRHUNDERT	43
1. AUSSTELLUNGSMACHER	43
<i>a) Marie Tussauds „Lehrjahre“ bei Philippe Curtius.....</i>	<i>43</i>
<i>b) „Aus den plastischen Fingern der Madame Tussaud“ – Das Herstellen der Figuren.....</i>	<i>61</i>
<i>c) Die Unternehmer-Künstlerin.....</i>	<i>75</i>
<i>d) Das „Tussaud Camp“ – Die Ausstellung als Familienportrait.....</i>	<i>81</i>
2. RESPECTABILITY – WERBEN UM ANERKENNUNG.....	95
<i>a) Wanderjahre: Reiseroute und Ausstellungslokale.....</i>	<i>95</i>
<i>b) „To the Ladies and Gentlemen“ – Kontakt mit dem Publikum.....</i>	<i>111</i>
<i>c) Rhetorik der „Respectability“</i>	<i>117</i>
<i>d) Publikumsformende Preispolitik</i>	<i>129</i>
3. RATIONAL RECREATION	137
<i>a) Revolution und Innenpolitik in Wachs.....</i>	<i>137</i>
<i>b) Vom Schafott in die „Schreckenskammer“</i>	<i>148</i>
<i>c) „A kind of mnemonic exhibition“ – Die nützliche Ausstellung</i>	<i>158</i>

III. TYPOLOGIE DER WACHSFIGURENKABINETTE VOM 17. BIS 20. JAHRHUNDERT.. 166

1. FIGURENGRUPPEN IM BAROCKEN WACHSFIGURENKABINETT	166
<i>a) Norditalienische Sacro-Monte-Anlagen.....</i>	<i>166</i>
<i>b) Im Doolhof in Amsterdam.....</i>	<i>173</i>
<i>c) Barocke Wachsfigurenkabinette in London.....</i>	<i>181</i>
<i>d) Mrs. Hojos und der anatomierbare Samson</i>	<i>193</i>
2. DAS WACHSFIGURENKABINETT ALS PORTRAITGALERIE	199
<i>a) Ex-voto-Figuren und die Effigiessammlung in Westminster Abbey.....</i>	<i>199</i>
<i>b) Antoine Benoists Cercle royal und der Sallon de Cire in Paris</i>	<i>216</i>
<i>c) Portraitfigurenkabinette in Großbritannien.....</i>	<i>233</i>
<i>d) Castan's Panopticum in Berlin als spätes Beispiel für ein Portraitkabinett</i>	<i>244</i>
3. DAS „MODERNE“ TABLEAU-KABINETT	255
<i>a) Ethnographische Ausstellungen von Wachsfiguren im Tableau</i>	<i>255</i>
<i>b) „Journal plastique“ – Das Musée Grévin in Paris</i>	<i>268</i>
<i>c) Das Berliner Passage-Panoptikum.....</i>	<i>278</i>
<i>d) Konkurrenz zum Stammhaus: Joseph R. Tussauds neues Projekt.....</i>	<i>285</i>
WAS BLEIBT	291
ANHÄNGE.....	294
ANHANG 1 STAMMBAUM DER FAMILIE TUSSAUD	294
ANHANG 2 VERZEICHNIS VON MADAME TUSSAUDS AUSSTELLUNGORTEN	295
<i>Anhang 2a Chronologisches Verzeichnis der Ausstellungsorte</i>	<i>295</i>
<i>Anhang 2b Alphabetisches Verzeichnis der Ausstellungsorte</i>	<i>300</i>
ANHANG 3 LISTE DER AUSSTELLUNGSSTÜCKE IN MADAME TUSSAUD'S.....	304
<i>Anhang 3a Figuren.....</i>	<i>304</i>
<i>Anhang 3b Gruppen und Spezialräume.....</i>	<i>316</i>
<i>Anhang 3c Nicht aus Wachs bestehende Stücke.....</i>	<i>316</i>
<i>Anhang 3d "Cabinet Portraits" = Miniaturen.....</i>	<i>317</i>
ANHANG 4 HÄUFIG ZITIERTER QUELLEN.....	318
VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN	338
VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN UND SIGELN	341
VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN UND SIGELN	341
VERZEICHNIS DER QUELLEN.....	342
LITERATURVERZEICHNIS.....	349

Einleitung

In Charles Dickens' Roman *The Old Curiosity Shop* von 1840/1841 sind die Waise Nell und ihr greiser Großvater auf der Flucht vor dem bösartigen Geldverleiher Quilp. Dabei treffen sie unter anderem auf die Besitzerin eines fahrenden Wachsfigurenkabinetts, die „einzig wahre Mrs. Jarley“:

„Ich habe noch nie ein Wachsfigurenkabinett gesehen, Ma'am“, sagte Nell. „Ist es lustiger als das Kasperletheater?“ „Lustiger!“ schrie Mrs. Jarley mit schriller Stimme. „Es ist überhaupt nicht lustig. (...) Es ist ruhig und – wie war noch mal dieses Wort – kritisch? – nein – klassisch, das ist es – es ist ruhig und klassisch. Kein niedriges Rumprügeln und Verdreschen, keine Witzchen und Kiekser wie bei deinen hochverehrten Kasperln, sondern immer gleichbleibend, mit einer andauernd unveränderten Kühle und Vornehmheit (...)“¹

Die Annahme, ihre Wachsfiguren könnten einfach unterhalten und geradeheraus zum Lachen anreizen wie das in ihren Augen primitive und unästhetische Kasperletheater, entrüstet Mrs. Jarley. Klassizistische Kühle und Vornehmheit charakterisieren nach Vorstellung der Betreiberin die Figuren in ihrem Kabinett – nicht laute Sensationen und derbe Komik. Bezeichnend ist jedoch ihr Versprecher beim Ringen um das treffende Adjektiv, denn eine gewisse Einfalt charakterisiert auch Mrs. Jarley: Das Verwechseln von Worten mit so unterschiedlicher Bedeutung wie „critical“ und „classical“ entlarvt ihre Feinsinnigkeit als aufgesetzte Pose.² Mit dem Versprecher charakterisiert Dickens die Schaustellerin einerseits als präventios-komische Alte, betont aber gleichzeitig auch ein Merkmal der Ausstellung: Sie ist „klassisch“, das heißt, sie gibt bestimmte ästhetische und thematische Ideale der gesellschaftlichen und kulturellen Elite wieder – sie beschäftigt sich nicht etwa kritisch mit diesen Werten, wie Dickens in ihrem Versprecher als Möglichkeit deutet.

¹ „I never saw any wax-work, ma'am“, said Nell. „Is it funnier than Punch?“ „Funnier!“ said Mrs. Jarley in a shrill voice. „It is not funny at all. (...) It's calm and – what's that word again – critical? – no – classical, that's it – it's calm and classical. No low beatings and knockings about, no jokings and squeakings like your precious Punches, but always the same, with a constantly unchanging air of coldness and gentility; (...)“ DICKENS 1998 (vollständige Angaben sind dem Literaturverzeichnis zu entnehmen), S. 207. „The genuine and only Jarley“, S. 206. Alle Übersetzungen sind von U.K., soweit nicht anders angegeben.

² Wie sich am Anfang der Szene herausgestellt hatte, ist sie Analphabetin, sie kennt also „das Klassische“, auf das sie sich bezieht, nur indirekt als eine „Mode“.

In dem kurzen Dialog kommen Merkmale des Wachsfigurenkabinetts³ zur Sprache, die in dieser Arbeit eine große Rolle spielen: Anfang des 19. Jahrhunderts sind Wachsfigurenkabinette keine anarchisch-komischen, karnevalesken Vergnügungseinrichtungen für die breite Volksmasse wie etwa das Kasperletheater. Ihre Betreiber wenden sich im Gegenteil an ein ausgewähltes Publikum und vertreten dabei meistens einen ernsthaften Bildungsanspruch, indem sie bestimmte Interessen der „Hochkultur“, zum Beispiel die Wertschätzung historischer Portraits, aufnehmen und diese für die mittleren Gesellschaftsschichten popularisieren. Zwar relativiert Dickens diesen Anspruch durch Mrs. Jarleys persönliche Eitelkeit und Unseriosität sowie durch die komische Besetzung ihres Kabinetts⁴, doch zeigt seine Skizze deutlich das bei den Betreibern von Wachsfigurenkabinetten durchaus ernst gemeinte künstlerische Selbstverständnis. Die Aussteller waren meist intelligente, aber wenig klassisch gebildete Selfmade-Unternehmer. Besonders Frauen fanden in dieser kaum kontrollierten Berufssparte eine Nische, sich als Autodidakten zu einigem Ansehen hochzuarbeiten. Schließlich verhalten sie sich nicht kritisch, sondern neutral bis affirmativ zur politischen, sozialen und kulturellen Elite, deren Darstellungs-codes sie benutzen und deren Protagonisten sie in Abbildern ausstellen. Diese Mischung aus „Populär“- und „Hochkultur“, das charakteristische Oszillieren zwischen verschiedenen Stufen der gesellschaftlichen und kulturellen Hierarchie, macht die Wachsfigurenkabinette in vielerlei Hinsicht zutiefst widersprüchlich und schwer beschreibbar.

Wie das Wachs selbst, das mit seiner charakteristischen Plastizität die Möglichkeit zu vollendeter Form sowie zu völliger Formlosigkeit in sich trägt, ist auch das Wachsfigurenkabinett ein schwer festzuhaltendes Phänomen: Beschreibt man eine Eigenschaft, scheint auch sofort ihr Gegenteil zuzutreffen – es ist sowohl auf schnelle Effekte aus, als auch auf Vermittlung von Inhalten; es stellt sowohl die Repräsentanten der Regierung eindrucksvoll dar als auch die Führer der Opposition; es zeigt Könige, Revolutionäre und Mörder in „authentischen“ sowie fiktiven Portraits. So haben die wenig avantgardistische künstlerische Form der Wachsfigurenausstellungen, der konservativ-affirmative Inhalt, das Vorurteil der Trivialität und der Verdacht der

³ Der Begriff „Wachsfigurenkabinett“ steht in dieser Arbeit nicht nur für räumlich in einem „Kabinett“ fixierte Sammlungen, sondern auch für Sammlungen von lebensgroßen Wachsfiguren allgemein. Diese können auch als Wanderausstellung in einem Zelt gezeigt werden oder Teil eines größeren Ausstellungsgefüges, wie einem Panoptikum, sein.

⁴ DICKENS 1998, Kap. 28 und 29.

Fälschung von Exponaten bisher – neben dem Fehlen von verlässlichen Quellen – eine ernsthafte wissenschaftliche Auseinandersetzung behindert. Dabei wurden die Ausstellungen in ihren besten Zeiten von hunderttausenden von Menschen besucht und trugen dazu bei, das Bild ihrer Besucher von Politik, Gesellschaft und Kultur sowie deren Selbstverständnis innerhalb dieser Strukturen zu prägen.

Dickens' Roman steht neben einer generellen Charakterisierung des Wachsfigurenkabinetts aber noch in anderem Zusammenhang mit dem Thema dieser Arbeit. Denn ein Vorbild bei der Erfindung von Mrs. Jarley war Madame Tussaud.⁵ Wie die fiktive Schaustellerin reiste auch die echte, Madame Marie Tussaud, geborene Grosholtz (1761-1850), mit ihren Wachsfiguren lange Zeit von Stadt zu Stadt. Warb Madame Tussaud unablässig mit ihren guten Verbindungen zur französischen Monarchie und zum englischen Adel, ist auch Dickens' Mrs. Jarley das „Entzücken des Adels und der Gentry“ und „der besondere Liebling der königlichen Familie“⁶. Sogar äußerlich ähneln sich die beiden Frauen durch ihr resolutes Auftreten, ihre geringe Größe und ihre Vorliebe für mächtige Rüschenhauben (Abb. 1 und Abb. 2).



ABB. 1 EBENEZER LANDELLS NACH HABLOT K. BROWNE: „MRS. JARLEY AN DER KASSE ZU IHRER AUSSTELLUNG“, HOLZSTICH, 1841; ILLUSTRATION IN DER ERSTEN BUCHAUSGABE.

ABB. 2 GEORGE CRUIKSHANK: „MADAME TUSSAUD BESIDE HERSELF“, RADIERUNG [?], 1847; IN: Comic Almanach 1847.

⁵ Obwohl die Schausteller in *Old Curiosity Shop* „individualized types of character, not specific originals“ darstellen (SCHLICHE 1988, S. 111-113), ist die konkrete Inspirationsquelle deutlich. Seit 1839 wohnte Dickens nahe dem Baker Street Bazaar, in dem *Madame Tussaud's* seit 1835 dauerhaft eingerichtet war, so daß er die Besitzerin bei Beginn des Schreibens gekannt haben muß. Während die Ähnlichkeit der Figur Mrs. Jarley zur historischen Person Marie Tussaud deutlich ist, scheint das, was sie auszustellen hatte, eher an das Wachsfigurenkabinett von Mrs. Salmon oder an *Ferguson's* angelehnt, VAN NOORDEN 1911; BACON 1937.

⁶ Sich selbst anpreisend: „Jarley is the delight of the Nobility and Gentry“; ironisch über Mrs. Jarley: „the peculiar pet of the Royal Family“, DICKENS 1998, S. 206 und 208. Diese Formulierungen werden im Text mehrmals wieder aufgegriffen. Madame Tussaud erwähnte ihre adligen Schirmherren jedesmal in der Kopfzeile ihrer Ankündigungszettel und auf der Titelseite ihrer Ausstellungskataloge.

I. Unbändige Form – Wachsfigurenkabinette als Forschungsthema

1. *Madame Tussaud's* als Fallbeispiel

a) Biographische Überlieferung

Heute ist *Madame Tussaud's*⁷ von allen Wachsfigurenkabinetten der letzten vierhundert Jahre zweifellos das bekannteste. Seine Geschichte, sein früher großer Erfolg, seine Vorbildfunktion für andere Kabinette und seine Langlebigkeit verleihen ihm eine zentrale Rolle unter den Wachsfigurenkabinetten. Daher steht *Madame Tussaud's* in seiner Organisation und inhaltlichen Entwicklung als Fallstudie am Anfang dieser Arbeit. Dies bildet die Grundlage für die Frage nach den möglichen politischen, gesellschaftlichen und künstlerischen Bedeutungen des Wachsfigurenkabinetts während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der Betrachtungszeitraum konzentriert sich in diesem Fall auf die ersten vier Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts – eine Zeit, in der Marie Tussaud für die Formierung des Kabinetts im wesentlichen allein verantwortlich war und in der ihre ursprünglich französisch geprägte Sammlung zu einer britischen Institution, einem „household word“ wurde.⁸

Unter den Wachsfigurenkabinetten, über deren inhaltliche und formale Entwicklung meist wenig bekannt und noch weniger wissenschaftlich aufgearbeitet ist, bildet *Madame Tussaud's* in gewisser Hinsicht eine Ausnahme, denn das Leben von Marie Tussaud und die Geschichte ihrer Ausstellung sind bereits relativ weit bekannt, wenn auch durch fast immer unwissenschaftliche oder fiktive Darstellungen. Madame Tussauds Erleben der Französischen Revolution und die „Flucht“ aus Paris, ihr Wanderleben in Großbritannien als alleinstehende Frau, ihre berufliche Nähe zum Adel, zu den „großen Männern“ und zum „Volk“, magisch anmutendes Künstlertum, das kultisch aufgeladene Material Wachs, überwältigender Erfolg und ein mit fast 90 Jahren

⁷ Die Bezeichnung „*Madame Tussaud's*“ steht in dieser Arbeit für das Wachsfigurenkabinett „*Madame Tussaud's Exhibition*“, „*Madame Tussaud & Sons' Exhibition*“ (ab 1829) oder „*Madame Tussaud's Ltd.*“ (nach 1884). „*Madame Tussauds*“ ohne apostrophiertes Genitiv-s bezeichnet den Namensgenitiv der historischen Person.

⁸ Charles Dickens: „*History in Wax*“, in: *HOUSEHOLD WORDS*, Nr. 204, Bd. 9, 18.2.1854, S. 17-20. Obwohl Madame Tussaud wahrscheinlich bis zu ihrem Tod im Jahr 1850 noch Einfluß auf die Ausstellung ausübte, ist anzunehmen, daß ihre Söhne Joseph und Francis in den 1840er Jahren die Leitung übernahmen.

schier „endloses“ Leben – solche biographischen Elemente laden zum Spekulieren und Fabulieren ein, und so gibt es zahlreiche Romane über Marie Tussaud.⁹

Die tatsächliche biographische Überlieferung ist allerdings hoch problematisch. Am Anfang steht Madame Tussauds Selbstaussage: ihre eigene „biographische Skizze“ im Katalog ihrer Ausstellung und ihre 1838 veröffentlichten MEMOIRS.¹⁰ Letztere wurden auf Betreiben ihrer Söhne von einem Freund der Familie, dem Schriftsteller Francis Hervé, angeblich nach Gesprächen aufgezeichnet; wie bewußt sich die Siebenundsiebzigjährige an der Produktion beteiligte, ist unklar. Die „Lebenserinnerungen“ sind wenig mehr als eine literarische Kompilation von Anekdoten berühmten Männer und Frauen des ancien régime und der Revolutionszeit, die Madame Tussaud in Paris persönlich getroffen haben will. Mit ihrer Übersiedlung nach England brechen die Aufzeichnungen aber ab. Neben dem generellen Ton von nicht selbst erlebter, sondern kompilierter Geschichte – die „Lebenserinnerungen“ sind in der dritten Person geschrieben – ziehen etliche Ungenauigkeiten auch die wenigen persönlichen Details in Zweifel: So wird als Betreiber des Wachsfigurenkabinetts am Pariser Boulevard du Temple, bei dem Madame Tussaud jahrelang mit ihrer Mutter lebte, ihr Onkel John Christopher Curtius genannt – gemeint ist aber Philippe Curtius, mit dem sie nicht verwandt war.¹¹ Außerdem ist als Geburtsort nicht das französische Straßburg angegeben, sondern Bern in der Schweiz.¹² Einen wahrscheinlich sehr kurzen Besuch in Versailles schmückte sie zu einer achtjährigen Anstellung und jahrelangen Residenz am Hof aus¹³, wahrscheinlich um im republikfeindlichen Großbritannien Vertrauen und Respekt zu erwecken. Am auffälligsten ist jedoch das Fehlen jeglicher Belege für ihre Behauptungen, sie habe die abgeschlagenen Köpfe der guillotinierten Revolutionäre sofort nach deren Hinrichtung abgeformt oder sei gar von der

⁹ Louis TUSSAUD dichtete zum Beispiel schon 1937 eine fiktive Mantel- und Degengeschichte um seine Urgroßeltern. Weitere Beispiele sind STAEL 1940; VINCENT 1952; MARTIN 1957; HARTEN 1972; WILLUMSEN 1987; sowie Kinder- und Jugendbücher wie z.B. VREDENBURG 1925 und ELLIS 1979.

¹⁰ SKETCHES CAMBRIDGE 1819; MEMOIRS 1838.

¹¹ MEMOIRS 1838, S. 5 und 85; auch: TUSSAUD 1921, S. 13. Curtius' Vorname lautet auf dem Totenschein Mathias Philippe Guillaume, zitiert in WITKOP-MÉNARDEAU 1973, Anhang S. 225; auch LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 16-18; PYKE 1973, S. 34-35.

¹² In MEMOIRS 1838, S. 4, ist ihr Geburtsdatum mit 1760 angegeben, getauft wurde sie erst im Dezember 1761; auch in SKETCHES Cambridge 1819, Nr. 75; LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 14-15.

¹³ Obwohl keine genauen Zeitangaben gemacht werden, wird suggeriert, sie habe zwischen 1781 und 1789 in Versailles als Zeichen- und Wachsmodellierlehrerin für die Schwester des Königs, Madame Elisabeth, gearbeitet, MEMOIRS 1838, S. 1, 21, 72, und LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 27-37. Jedoch erwähnt kein Bewohner oder Besucher des Palastes ihre Anwesenheit, noch taucht sie in den Ausgabenbüchern des Hofes oder der Madame Elisabeth (PILBEAM: BERICHT) oder im *Almanach de Versailles* 1782 und 1784 auf (ich danke Gudrun Gersmann für die Bestätigung dieser Information).

Nationalversammlung dazu aufgefordert worden; in den Sitzungsprotokollen der Nationalversammlung sind jedenfalls weder die Namen Curtius noch Grosholtz erwähnt.¹⁴ Diese Manipulationen ihrer Biographie müssen als das Ergebnis eines jahrzehntelangen Rechtfertigungsdruckes verstanden werden, dem Madame Tussaud als nicht-adlige Französin in Großbritannien ausgesetzt war: Hatte Curtius das Wachsfigurenkabinett seit 1789 mit einigem Aufwand zur revolutionär-patriotischen Institution und sich selbst zum vorbildlichen Bürger stilisiert, durfte die Ausstellung im reaktionär regierten England wiederum – vor allem nach erneutem Kriegbeginn 1803 und für die anvisierte vermögende Klientel – keinesfalls als revolutionäre Propaganda erscheinen. Allerdings stieg die Attraktivität der Ausstellung mit der Nähe der Künstlerin zum Geschehen. Madame Tussaud mußte also eine Position finden, von der aus sie einerseits als royalistische Sympathisantin glaubwürdig war, andererseits aber genügend Gelegenheit gehabt haben konnte, die Hauptakteure der Revolution persönlich zu treffen und zu porträtieren. So verlegte sie ihren Geburtsort in das neutrale Bern und entwarf über die Jahre einen neuen Lebenslauf, der sich dann in Form ihrer „Lebenserinnerungen“ endgültig verfestigte: Darin wurde die anfängliche warme Gunst des Königshauses abgelöst von den kalten Erpressungen zum Anfertigen von Totenportraits durch revolutionäre Gruppen oder die Nationalversammlung. Als politisch verfolgte Königstreue gelang ihr schließlich die Flucht nach England, wo sie fortan befreit ihrer Arbeit der lebensechten Dokumentation der französischen Greuel und englischen Kultiviertheit nachgehen konnte.

Die „Lebenserinnerungen“ bilden die Hauptquelle fast aller nachfolgenden Tussaud-Biographien.¹⁵ In seiner eigenen historischen Erzählung über die Ausstellung schätzt Madame Tussauds Urenkel John Theodore TUSSAUD 1919 den persönlich-biographischen Wert von Hervés Bemühungen zwar als gering ein¹⁶, die dort angeführten „Fakten“ über seine Vorfahrin übernimmt er aber bereitwillig. Er führt die offizielle Geschichtsschreibung von *Madame Tussaud's* ins 20. Jahrhundert weiter. Nach dem Zweiten Weltkrieg erarbeitete der Journalist Leonard COTTRELL unter Mithilfe des ehemaligen Pressesprechers von *Madame Tussaud's*, Reginald Edds, eine

¹⁴ MEMOIRS 1838, S. 356, 385, 408, 425, 431 und SKETCHES Boston 1819. Erstmals erwähnt wird ein „offizieller Auftrag“ ebenfalls 1819 in einer Zeitungsanzeige, NORFOLK CHRONICLE, Nr. 2559, 27.3.1819, S. 3. WITKOP-MÉNARDEAU 1973, S. 89, argumentiert jedoch überzeugend, daß sie dabei höchstens in Eigeninitiative gearbeitet haben konnte.

¹⁵ Der Journalist George Augustus Sala schrieb im Ausstellungskatalog SALA 1892 eine biographische Einleitung; 1898 folgte ein Artikel in der Nationalbiographie, SECCOMBE 1898.

Radioreportage, die er 1951 als populärhistorische aber verlässliche Biographie der Institution und ihrer Gründerin veröffentlichte. Besonders wertvoll ist seine detaillierte Übersicht der Stationen von Madame Tussauds Tournee durch Großbritannien, welche im Anhang 2 dieser Arbeit noch verfeinert werden konnte. Unabhängig voneinander verfolgten die französische Schriftstellerin Gabrielle Wittkop-Ménardeau sowie die Archivarin von *Madame Tussaud's*, Pauline Chapman, in den 1960er und 70er Jahren die Wege von Marie Tussaud durch Paris und Großbritannien. Herausgekommen ist einerseits die 1978 erschienene Kollaboration CHAPMANS mit der Schriftstellerin Anita LESLIE – eine Mischung aus recherchierten Fakten und unkritisch übernommenen Zitaten aus den „Lebenserinnerungen“ im Romanstil.¹⁷ Als informative Grundlage unersetzlich und in den allgemeinen Einschätzungen wohl richtig, sind jedoch die Quellenangaben spärlich oder gar nicht nachvollziehbar. Oft werden fehlende Daten der kontinuierlichen, werbewirksamen Narration zuliebe durch phantasievolle Konjekturen ersetzt, zum Beispiel wenn es um die Beziehung zwischen Marie, ihrer Mutter und Philippe Curtius geht. Allerdings will die Biographie auch nicht geschichtswissenschaftlichen Anforderungen genügen, sondern die „Fans“ von *Madame Tussaud's* unterhalten, so daß sie naturgemäß ins Anekdotische und Hagiographische geht. Sie ist trotzdem noch immer die umfangreichste Darstellung der Geschichte der Ausstellung und ihrer Betreiber.

WITTKOP-MÉNARDEAUS bereits 1973 erschienener, atmosphärisch evokativer und ebenfalls gut recherchierter biographischer Roman wurde darin jedoch völlig ignoriert. Hier findet man eine ungewohnte Version der Tussaud'schen Familiengeschichte, die auch in der späteren Literatur nicht wieder auftaucht: die Autorin geht davon aus, daß Marie Tussaud einem schweizerischen Henkersgeschlecht entstammte.¹⁸ Mit verwandtschaftlichen Beziehungen erklärt sie dann den angeblichen späteren Zugang der Wachsbildnerin zu den Überresten der während der Revolution guillotinierten Berühmtheiten.

¹⁶ TUSSAUD 1921, bes. S. 312.

¹⁷ In den folgenden Jahren sind mehrere thematische Auskoppelungen unter Pauline Chapmans Namen erschienen (CHAPMAN 1981; CHAPMAN 1989; CHAPMAN 1992), die jedoch unter den gleichen Ungenauigkeiten leiden wie die erste Biographie, deren Text sie zum Teil wörtlich wiederholen.

¹⁸ HBLS 3, Art. „Grossholz“.

b) Wissenschaftliche Literatur über Madame Tussaud's

Ist Marie Tussaud als Protagonistin populärhistorischer Werke sowie als Heldin zahlreicher Romane bereits überraschend präsent, gibt es noch keine wissenschaftliche Monographie, die sich ernsthaft mit ihrem Werk beschäftigt. Einige Aufsätze behandeln mehr oder weniger ausschließlich mit einzelne Aspekte: Eine knappe aber gute historische und technische Übersicht über die Geschichte von *Madame Tussaud's* gaben die Mitarbeiter Edward GATACRE und Laura DRU 1977 anlässlich einer Konferenz über die Verwendung von Wachs in Kunst und Wissenschaft; seltsamerweise findet man hier zum Teil andere Informationen als in Leslies und Chapmans nur ein Jahr späterer Biographie. Helen HINMAN untersuchte 1965 die mögliche Vorbildfunktion von Marie Tussauds Marat-Figur für Jacques-Louis Davids Gemälde „Marat assassiné“ von 1793, stützt sich dabei aber auf fragwürdige Aussagen über Tussauds Bekanntschaft mit David in den „Lebenserinnerungen“. 1993 recherchierte Frank MILNER Beispiele für die Inszenierung von Wachsfigurengruppen nach Gemälden, ohne jedoch eine historische oder künstlerische Einordnung zu versuchen.

Wie anatomische Wachsfiguren, die als Modelle für die medizinische und später populäre Anschauung und Ausbildung dienten, werden Madame Tussauds Portraits von akademischen Autorinnen und Autoren oft wegen ihres Naturalismus¹⁹ und der Darstellung des weiblichen Körpers wahrgenommen. 1980 näherte sich Heather MARTIENSSEN mit philosophisch-ästhetischen Kriterien der Frage, ob Wachsfiguren Kunst sein können, während Alison YARRINGTON 1996 die Figuren in den Kontext der Vorstellung und Bewertung von farbiger Skulptur im 19. Jahrhundert stellte. David FREEDBERG widmete 1989 in seiner Studie der psychisch-physischen Reaktionen auf Kunst den lebensechten Skulpturen von Menschen einschließlich der Wachsfiguren ein Kapitel. 1993 und 1995 schlugen Marie-Hélène HUET und Marina WARNER erste feministische Deutungen von Madame Tussauds Leben und Werk vor.

Etwa zeitgleich mit der vorliegenden Arbeit recherchierte die britische Historikerin Pamela PILBEAM ihre 2003 veröffentlichte Tussaud-Biographie. Ihr Verdienst liegt vor allem in der Recherche in Paris, wo sie Quellen verifizieren und neue hinzufügen konnte. Allerdings fehlen in ihrem Buch Hinweise auf zu erwartende, aber nicht

¹⁹ Die Begriffe „naturalistisch“ oder „Naturalismus“ bezeichnen in dieser Arbeit die künstlerische Darstellungsweise, mit welcher die optische Erscheinung eines natürlichen Vorbildes unmittelbar und möglichst getreu nachgebildet wird, ohne in der Art der Wiedergabe eine bewußte Deutung anzustreben.

auffindbare Dokumente, die in diesem Fall fast so bedeutend sind wie die gefundenen Dokumente. Ihre typskripten Berichte an ihren ursprünglichen Auftraggeber, *Madame Tussaud's Ltd.*, von 1992 und 1994, die sie der Autorin der vorliegenden Arbeit freundlicherweise zur Verfügung stellte, vermerken vergebliche Suchen.²⁰ Pilbeams Darstellung von Madame Tussauds Zeit in Großbritannien basiert wiederum weitestgehend auf der Biographie von Leslie und Chapman. Gleiches gilt für die Publikation der Schauspielerin und Autorin Theresa RANSOM, die Pilbeams Buch sehr ähnlich ist und ebenfalls 2003 erschien. Man wird der Biographie von Madame Tussaud wohl nur noch durch Zufall neue Elemente hinzufügen können; viel wichtiger ist es jedoch, möglichst streng zwischen belegbaren Daten und narrativen Zugaben der Autoren zu unterscheiden, was in dieser Arbeit angestrebt ist.

c) Zur Kritik der visuellen Quellen

Bei der Literatur zu Madame Tussauds Wachsfigurenkabinett treten drei generelle Probleme immer wieder auf: Zum einen vertrauen die Autorinnen und Autoren fast durchgängig auf Madame Tussauds „Lebenserinnerungen“, ohne die Faktizität dieser Quelle oder ihre Intentionalität als Rechtfertigung einer aus Frankreich stammenden Ausländerin im kriegführenden Großbritannien zu beachten.²¹ Zum anderen gehen sie oft von einem Figurenbestand aus, der aus modernen Erfahrungen und Erwartungen extrapoliert und nicht am historischen Material überprüft ist. Warner berichtet zum Beispiel, Madame Tussaud hätte in England drei schlafende Frauenfiguren ausgestellt, tatsächlich zeigte sie jedoch immer nur eine „Sleeping Beauty“; eine „lebensgroße Totenfigur von Voltaire als sterbender Sokrates“ war in Curtius' Ausstellung ebenfalls nie zu sehen, die Warner im übrigen vierzehn Jahre zu früh im Palais Royal vermutet.²² Carol Ockman und Hillel Schwartz überbewerten das Schreckenselement in der frühen Ausstellung, weil sie von der modernen Chamber of Horrors ausgehen, die es aber so noch gar nicht gab.²³ Bei der Beschreibung der Schreckenskammer zeigt sich das Unwissen über die tatsächliche historische Ausstattung besonders deutlich, denn immer wieder werden hier Totenmasken von Ludwig XVI. und Marie-Antoinette vermutet. Zwar sind heute die abgetrennten Köpfe des Königspaares dort ausgestellt, doch

²⁰ Hier zitiert als PILBEAM: BERICHTE.

²¹ HUET 1993 geht als erste durchgehend kritisch mit den MEMOIRS 1838 um.

²² „Her inheritance included three Sleeping Beauties“ und „[A] life-size death effigy of Voltaire in the guise of the dying Sokrates“, WARNER 1995, S. 185 und 180.

gehören diese nicht zum historischen Sammlungsbestand, die Gußformen stammen aus dem Jahr 1865.²⁴ Anhang 3 dieser Arbeit stellt daher alle bis 1845 im Kabinett ausgestellten Stücke auf der Grundlage der Ankündigungszettel und Ausstellungskataloge zusammen. Diese Katalogliste ermöglicht es, zuverlässiger als zuvor mit dem Vorhandensein von Ausstellungsstücken zu argumentieren.

Das dritte und schwierigste Problem ist aber die Annahme, die Figuren seien Ausstellungsstücke in einem musealen Sinne, das heißt: statische Objekte, die seit ihrer Herstellung nicht mehr verändert worden sind. Tatsächlich gibt es keine einzige Figur mehr, die Madame Tussaud selbst angefertigt hat. Zwar wird von Seiten *Madame Tussaud's Ltd.* immer wieder betont, die Originalgipsformen zum Gießen der Portraits seien noch erhalten und die heutigen Wachsskulpturen daher als Originale anzusehen, jedoch gibt es keine Gußformen mehr aus Madame Tussauds Lebenszeit. Außerdem wird der Eindruck der Portraits weniger durch den gegossenen Wachsrohling als vielmehr durch dessen Ausstattung mit Augen, Haaren, Farbe, Kleidern und Körperhaltung geprägt, so daß aus ein und derselben Gußform völlig unterschiedliche Figuren hervorgehen können. Diese Variationsbreite wird deutlich im Vergleich von Abbildungen der wächsernen Köpfe Ludwigs XVI. und Marie-Antoinettes, die in der Chamber of Horrors ausgestellt sind und offensichtlich jeweils aus den gleichen Formen gegossen wurden: Die früheste Abbildung von 1919 zeigt den Wachskopf Marie-Antoinettes als Kleinskulptur auf einen flachen, runden Sockel aus dunklem Holz montiert (Abb. 3).²⁵

Außer der aufgelösten Frisur und etwas Blut auf der Wange und im rechten Nasenloch ist dem Portrait die grausamen Verstümmelung nicht anzusehen, ein Tuch verbirgt die klaffende Wunde am Hals. Die schönen, langen Wimpern um die ruhig geschlossenen Augen sind deutlich zu sehen und die Lippen sind offenbar lebendig gerötet. Die Inszenierung wirkt wie ein schönes Portrait in ungewöhnlich knapp proportioniertem Ausschnitt und scheint die Vorstellung des späten 18. Jahrhunderts von der Guillotine als einer Portraitmaschine zu bestätigen, welche den Körper auf das für das Portrait Wesentliche, den Kopf, reduziert.²⁶ Daß dies aber nicht einfach ein ungewöhnliches

²³ OCKMAN 1995, S. 101-107; SCHWARTZ 1996, S. 102-105.

²⁴ Indexkarten zu Gipsformen in MTS für Nr. 0607 Ludwig XVI. und Nr. 0755 Marie-Antoinette; vgl. auch: CHAPMAN 1984, S. 69.

²⁵ Wahrscheinlich ist der Sockel die Basis für einen Glassturz, vgl. Karikatur in „Punch“, Bd. 17, 15.9.1849 (Abb. 29).

²⁶ ARASSE 1989, S. 134-143.

Portrait ist, weiß der Betrachter aus seiner Erfahrung mit Portraits allgemein und mit den Wachsportraits in der Ausstellung, denn diese sind makellos, als ganze Figuren und vor allem mit geöffneten Augen zu sehen. Aus der subtilen Spannung zwischen der Abweichung vom herkömmlichen Portrait, dem friedlich-schönen Gesicht und dem Wissen um das Schicksal der Königin entsteht beim Betrachter der erwünschte Schauer.



ABB. 3 DER ABGESCHLAGENE KOPF VON MARIE-ANTOINETTE, WACHS (1919), MADAME TUSSAUD'S, LONDON.

In einer ganz anderen Präsentation wurden die abgeschlagenen Wasköpfe von Ludwig XVI. und Marie-Antoinette 1972 gezeigt (Abb. 4). Während die Königin wieder mit zerzaustem Haar dargestellt ist, trägt Ludwig noch erkennbar eine vornehme, wenn auch ebenfalls aufgelöste Perücke. Beide Köpfe sind jetzt fast völlig farblos gehalten, die Münder sind farblich kaum abgesetzt, eingesetzte Wimpern sind nicht zu erkennen. Nicht einmal das plastisch hervortretende Blutgerinnsel an Ludwigs linkem Mundwinkel ist bemalt, so sehr ist die Blutleere der Gesichter betont. Das Blut sieht man jetzt an anderer Stelle: beide Köpfe stecken mit sauber abgetrennten Hälsen auf dicken, mit künstlichem Blut überströmten Holzspießen. Obwohl das Präsentieren abgetrennter Köpfe auf Spießen von anderen Hinrichtungen oder Lynchmorden während der Revolution bekannt ist, wurden die Köpfe des Königs und der Königin nicht so behandelt – die Spieße wurden bei *Madame Tussaud's* also offenbar zur Dramatisierung der Darstellung eingeführt. Ein Vergleich dieser anämisch wirkenden Aufbereitung der Köpfe mit den Portraits, die Ludwig XVI. und Marie-Antoinette lebend vorstellen (Abb. 5), legt auch die Vermutung nahe, daß es sich bei den

Gußformen für die Lebend- und die Totenportraits um die selben handelt, denn der entspannte Gesichtsauszug des einzelnen Kopfes und der fast verdrießlich ernst blickende König unterscheiden sich nur in den geöffneten beziehungsweise geschlossenen Augenlidern.



ABB. 4 DIE ABGESCHLAGENEN KÖPFE VON LUDWIG XVI. UND MARIE-ANTOINETTE, WACHS (1972), MADAME TUSSAUD'S, LONDON.



ABB. 5 KÖNIG LUDWIG XVI. UND KÖNIGIN MARIE-ANTOINETTE VON FRANKREICH, WACHSFIGUREN (DETAIL, 1974), MADAME TUSSAUD'S, LONDON.



ABB. 6 DIE ABGESCHLAGENEN KÖPFE VON MARIE-ANTOINETTE UND LUDWIG XVI., WACHS (1984), MADAME TUSSAUD'S, LONDON.

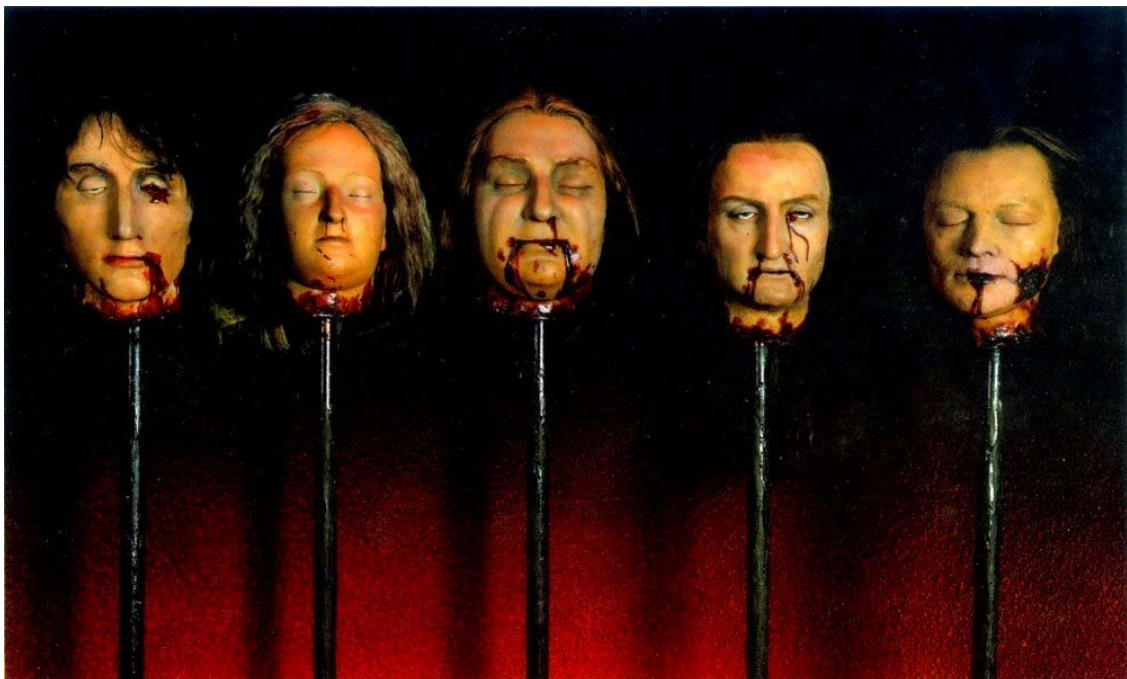


ABB. 7 DIE ABGESCHLAGENEN KÖPFE VON FOUQUIER-THINVILLE, MARIE-ANTOINETTE, LUDWIG XVI. HÉBERT UND ROBESPIERRE, WACHS (1996), MADAME TUSSAUD'S, LONDON.

In der nächsten, 1984 dokumentierten Inszenierung²⁷ liegen die abgetrennten Köpfe des königlichen Paares blutend und wie von Angstschweiß überströmt auf der Erde eines feuchten, bemoosten Kellers (Abb. 6). „Blut“ und „Schweiß“ lassen die Hinrichtung ganz unmittelbar erscheinen, man sieht den Köpfen an, daß ihre Vorbilder eben noch am Leben waren, denn ihr Blut ist noch nicht geronnen, ihr Schweiß noch nicht getrocknet. Trotz der stoischen Gesichtsausdrücke deuten das strähnige Haar, das Blut an Hals und Mundwinkeln sowie die Tropfen auf Stirn und Wangen noch die entsetzlichen Qualen der zum Tode Verurteilten an. Die Köpfe scheinen aus dem achtlos umgestoßenen Weidenkorb herausgerollt zu sein, der zum Auffangen der frischen Überreste unter der Guillotine gestanden haben könnte. Zwischen den Köpfen lehnt die mit frischem „Blut“ bespritzte, originale Guillotineklinge²⁸ an der feuchten Wand, als wolle sie die Häupter noch weiter zerschneiden. Der Weidenkorb und die Originalklinge des Fallbeils inszenieren zusätzlich zu der gesteigerten emotionalen Dramatisierung durch das „Finish“ der Wachsköpfe die Illusion einer historisch authentischen Situation. Diese ist allerdings völlig fiktiv, der Illusionismus der Köpfe und ihre Kombination mit originalen oder dem Original angenäherten historischen Gegenständen täuschen über die wahren Ereignisse und Tatsache hinweg, daß der König und die Königin nicht gemeinsam in einem Akt der Volksrache hingerichtet wurden, sondern mit einem Abstand von neun Monaten und nach jeweils langen Debatten und Gerichtsverhandlungen.

Die aktuelle Präsentation der Köpfe in der 1996 erneuerten Chamber of Horrors nimmt die historisierende Inszenierung mit Guillotinebeil wieder zurück und betont nun mehr die pathologischen Folgen der Hinrichtung (Abb. 7). Besonders deutlich sieht man dies am Kopf Ludwigs XVI., dessen Gesicht von Hämatomen gezeichnet ist. Das Blut, das jetzt üppig aus den Mundwinkeln läuft und die – historisch nicht überlieferten – Spieße herabrinnt, ist dunkel und wirkt schon etwas geronnen. Die Verletzungen sind hier stark betont und wirken auf den ersten Blick naturalistischer als zuvor. Jedoch sind die Blutströme aus Mund und Nase gar nicht charakteristisch für eine Guillotiniierung, auch wenn sie bis auf eine Ausnahme bei allen Wachsköpfen auftreten.²⁹ Auch die leichte

²⁷ 1980 wurde die 1979 umgestaltete *Chamber of Horrors* „with modern sound and lighting effects“ eröffnet, vermutlich mit der neuen Inszenierung der Köpfe des Königspaares, CHAPMAN 1984, S. 246.

²⁸ Joseph Tussaud erwarb 1857 für £220 das originale Guillotinebeil, die dazugehörige Holzlunette sowie ein Hilfsmesser von Clément-Henri Sanson, dem Enkel des Revolutions-Scharfrichters, CHAPMAN 1984, S. 68-69.

²⁹ Einzig Robespierre hatte sich beim Versuch, der Verhaftung durch Selbstmord zu entgehen, den Kiefer

Blaufärbung des Gesichts von Ludwig XVI. ist pathologisch nicht wahrscheinlich. Marie-Antoinette, deren Kopf noch am wenigsten verletzt ist, erscheint noch schamvoll errötet, was ebenfalls physisch unmöglich ist, da das Blut bereits nach unten abgeflossen sein muß. Was in dieser Inszenierung wie die naturalistische Darstellung der Hinrichtungsfolgen wirken soll, ist im Gegenteil reine Suggestion, die Horror vor der Verstümmelung hervorrufen soll. Die Anbringung der aufgespießten Wachsköpfe auf Augenhöhe in einem engen Gang überläßt denn auch nichts mehr der Phantasie – diese Inszenierung zielt auf einen Schockeffekt.

Diese angeblich so unkorruptierbar naturalistischen Darstellungen, die jeweils aus denselben Gußformen stammen, veränderten ihr Aussehen und ihre Wirkung den letzten 80 Jahren deutlich. Durch die Negierung einer Gewaltanwendung oder die phantasievolle Übertreibung der physischen Symptome entstanden vollkommen andere Bilder, die auch unterschiedlich interpretiert werden müssen. Aus der Drapierung des Kopfes, die am Anfang des 20. Jahrhunderts auf Mitleid mit der schönen und implizit unschuldigen Königin abzielte, wurde an seinem Ende eine brutale Konfrontation mit körperlicher Verstümmelung, das feine Bedauern ist durch Horror ersetzt. Ähnliche, wenn auch weniger deutliche, Veränderungen des Gesamteindrucks einer dargestellten Person kann man auch an anderen häufig abgebildeten Portraits erkennen.³⁰ Nimmt man die vorhandenen Abbildungen der Figuren in den billigen und oft schlecht gedruckten Ausstellungsführern ernst und betrachtet sie genau, erscheint die Behauptung von *Madame Tussaud's*, die modernen Abgüsse der Wachsfiguren gleichen dem historischen Bestand genau, völlig unreflektiert. Außerdem warnen die Beobachtungen auch vor übereilten Interpretationen einzelner Portraits in der Vergangenheit. Gerade in einem Untersuchungsmilieu, in dem unkommentierte und undokumentierte Veränderungen an der Tagesordnung sind, lohnen sich genaues Hinsehen und akribische Empirie.

zerschossen, was bei seinem Wachsportrait (Abb. 31) als blutende Wunde zu sehen ist. Aus Mund oder Nase austretendes Blut ist meist ein Anzeichen für innere Verletzungen, die bei den Dargestellten jedoch nicht belegt sind; eine mögliche andere Ursache für die Blutungen wären durch Schock ausgelöste plötzlich platzende Äderchen in Nase oder Mund, was in der historischen Situation weder belegt noch sehr wahrscheinlich ist. Flugblätter, die nach der Hinrichtung den abgeschlagenen Kopf Ludwigs XVI. abbildeten, zeigen keine Blutungen im Gesicht, z.B. in ARASSE 1989, zwischen S. 116 und 117. Ich danke auch Herrn Dr. Scholmann vom Institut für Pathologie, Universitätsklinikum Charité, Berlin, für seine Telephondiagnose am 10.6.2001.

³⁰ Zum Beispiel dem des toten Marats oder von Madame Tussaud selbst, der „Sleeping Beauty“ oder Königin Elizabeth I.

d) Die Quellengrundlage dieser Arbeit

Für die Fallstudie über *Madame Tussaud's* im ersten Teil dieser Arbeit wird daher auf eine formale Analyse von Einzelportraits weitgehend verzichtet, wenn nicht Abbildungen vorhanden sind, die das ursprüngliche Aussehen der Portraits rekonstruieren lassen. Dafür wurden die Daten aus den verschiedenen Darstellungen der Geschichte des Kabinetts so weit wie möglich auf ihre Belegbarkeit geprüft. Was wir daher nachweislich von Marie Tussauds Biographie wissen, ist dann schnell erzählt: Die Kindheit und ersten dreißig Jahre liegen allerdings im Dunkeln. Fest steht nur, daß sie 1761 in Straßburg im Elsaß auf den Namen Anna Maria Grosholtz getauft wurde. Ihr Name taucht erst wieder bei Curtius' Tod im Jahr 1794, jetzt in Paris, auf, wo sie seine Alleinerbin ist. Im folgenden Jahr heiratet sie den für ihr späteres Lebenswerk offenbar vollkommen unbedeutenden „Ingenieur“ François Tussaud aus Maçon; eine Tochter erlebte ihr erstes Jahr nicht, 1798 und 1800 folgen aber zwei gesunde Söhne.³¹ Madame Tussauds Abreise aus Paris ist ebensowenig dokumentiert wie ihre Einreise in England.³² Dagegen sind aus den Jahren 1803 und 1804 vierzehn Briefe aus London, Schottland und Irland an ihren Mann in Paris erhalten, die, in einem anrührend privaten Ton geschrieben, vielleicht die einzigen wirklich unmanipulierten Auskünfte über ihr Leben sind. Unglücklicherweise sind sie auf Grund ihrer ungelenen Handschrift und abenteuerlichen Rechtschreibung nur zu etwa zwei Dritteln lesbar.³³ Auch die wenigen, noch erhaltenen Geschäftsbücher aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind so ungeordnet und notizbuchhaft geführt, daß sie kaum interpretierbar sind.³⁴

Die Spuren der Wachsbildnerin sind jedoch seit 1809 durch gedruckte Quellen – Kataloge, Zeitungsanzeigen und Ankündigungszettel – recht deutlich. Mit ihrer Hilfe können die Standorte der Ausstellung sowie der Figuren- und Objektbestand über die

³¹ François Tussaud (1769-1848), Hochzeit am 18.10.1795 (28. Vendémiaire IV), Eintrag ins Heiratsregister, Kopie in MTA, abgedruckt in LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 90-91. Zu ihren Kindern: ebenda, S. 93, 95, 97.

³² LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 101-102; nach Auskunft des PRO gab es 1802/1803 nur sehr sporadische Einreisekontrollen, in den erhaltenen Einreise- und Zollbüchern PRO ist sie nicht eingetragen.

³³ Der erste Brief vom 25.4.1803 ist aus London, der letzte vom 27.6.1804 aus Dublin, Originalbriefe in MTA, dort auch grobe Übersetzungen ins Englische. Offenbar hatte Marie Tussaud nie wirklich französisch Schreiben gelernt, denn die Briefe sind offenbar nach deutscher Phonetik geschrieben, siehe Kapitel I.1.a in dieser Arbeit. Außer einem weiteren, von ihr nur signierten Brief von 1839 hat sich kein weiterer Schriftwechsel erhalten.

³⁴ MTA enthält nur relativ wenige Dokumente aus der Frühzeit von *Madame Tussaud's*. Möglicherweise sind Schriftwechsel, Ausstellungsentwürfe und andere Dokumente bei einem Brand im März 1925 vernichtet worden. Erhalten sind die Geschäftsbücher der Zeiträume 1811-1813, März-Sept. 1835, Okt. 1838 - Feb. 1843, Jan. 1848 - Dez. 1851, Jan. 1854 - Dez. 1859, März 1865 - Dez. 1865, Jan./Feb. 1868,

Jahre verfolgt werden. An der Stellung und typographischen Gewichtung einzelner Namen auf den Ankündigungszetteln und den tendenziösen Beschreibungen der Charaktere in den Katalogen lassen sich bestimmte Schwerpunkte und Absichten ablesen und die Natur der Ausstellung bestimmen. Über die konkrete Aufstellung der Figuren sagen diese Quellen jedoch wenig. Innenansichten gibt es erst in den 1840er Jahren, als die Ausstellung bereits mehrere Jahre im Londoner Baker Street Bazaar etabliert war, so daß lediglich Stiche oder Photographien der Ausstellungsräumlichkeiten sowie spätere Darstellungen der ausgestellten Figuren zu Rate gezogen werden können. Zwar ist das Zeitungsmaterial aus den 1820er und 30er Jahren recht umfangreich, doch bleibt auch seine Aussagekraft gering: Die Anzeigentexte sind sprachlich und inhaltlich überzogen, und auch bei hinweisenden Artikeln und wohlwollenden Rezensionen muß man davon ausgehen, daß sie von den Ausstellern bezahlter Text sind³⁵. So belegen sie indirekt zwar den gesellschaftlichen, intellektuellen und pädagogischen Anspruch von Madame Tussaud selbst, können aber nicht als unabhängige Beschreibung oder gar Bewertung der Ausstellung vom künstlerischen oder gesellschaftlichen Standpunkt aus gelten. Inwieweit diese Ansprüche verwirklicht waren, kann durch diese Texte nicht geklärt werden. Auch gibt es so gut wie keine Besucherberichte vor der Jahrhundertmitte. Relativierend wirken die Kataloge, Ankündigungszettel und Anzeigen anderer Wachsfigurenausstellungen, die mit identischen Superlativen für Qualität und Einmaligkeit ihrer Sammlungen warben. Um also das Besondere an Madame Tussauds Wachsfigurenkabinett zu sehen, ist es notwendig, es zuerst mit anderen ähnlichen Ausstellungen zu vergleichen und es in den Kontext von täuschend echten lebensgroßen Figurensammlungen einzustellen. Da aber auch hier das Vergleichsmaterial kaum wissenschaftlich bearbeitet ist, geriet die eigentlich als Unterkapitel geplante Kontextualisierung zu einem gleichwertigen Teil dieser Arbeit.

Jan./Feb. 1869; Aufstellungen der Einnahmen 1885-1898 sowie Dokumente aus der Nachkriegszeit.

³⁵ Von Ausstellern plazierte oder bestellte Zeitungsartikel, sogenannte *puffs*, waren im 18. und 19. Jahrhundert üblich, CRASKE 1997, S. 31. Auch Mrs. Jarley kauft Lobeshymnen auf ihre Ausstellung von dem Dichter Slum, DICKENS 1998, S. 215-216.

2. Sammlungen lebensechter Wachsfiguren

a) Sammlungsprofile

Mit vollmundigen Ankündigungen wie „die einzige großartige Sammlung echter Wachsfiguren auf der Welt“ und „Jarleys unübertroffene Sammlung“ pries Dickens’ Schaustellerin ihre Arbeit der Bevölkerung an.³⁶ Der Charakter ihrer „unübertroffenen Sammlung“ ist allerdings grundsätzlich von der „unübertroffenen Ausstellung“ der Madame Tussaud verschieden: Während Mrs. Jarley neben einigen historischen Charakteren vor allem die Figuren „interessanter, aber fehlgeleiteter Individuen“ präsentiert, wie zum Beispiel „den Großen Mann, den Kleinen Mann, die alte Dame, die starb, weil sie mit hundert und zweiunddreißig Jahren zu viel getanzt hatte,“ und „die Frau, die vierzehn Familien mit eingelegten Walnüssen vergiftet hat“,³⁷ wandte sich Madame Tussaud fast ausschließlich mit Portraits von „bedeutenden“ Persönlichkeiten an ihr Publikum. Darstellungen legendarischer oder mißgebildeter Personen oder Personen mit ungewöhnlichen Begabungen gab es in ihrer Sammlung nicht.³⁸ Daß es solche Unterschiede im Sammlungsprofil gab, ist bisher nicht beachtet worden; man unterscheidet lediglich Ausstellungen von anatomischen Wachsmodeellen.³⁹

Der Begriff „Wachsfigurenkabinett“, der in dieser Arbeit als Bezeichnung für fahrende oder stationäre Ausstellungen von lebensgroßen und täuschend echten Wachsfiguren

³⁶ „The only stupendous collection of real wax-work in the world“, „Jarley’s unrivalled collection“, DICKENS 1998, S. 206. Auch Madame Tussaud nannte ihre Ausstellung „unrivalled exhibition“.

³⁷ „(...) the tall man, the short man, the old lady who died of dancing at a hundred and thirty-two, (...) the woman who poisoned fourteen families with pickled walnuts, and other historical characters and interesting but misguided individuals“, DICKENS 1998, Kap. 28. Bei dem großen und dem kleinen Mann, denen im Text noch der dicke und der dünne Mann vorhergehen, waren wohl Männer gemeint, die wegen ihrer körperlichen Absonderlichkeit, auffällig großer oder kleiner Wuchs, besonders gigantisches oder geringes Körpervolumen, in der Öffentlichkeit als „freaks“ ausgestellt wurden, vgl. BOGDAN 1990, bes. S. 147-233.

³⁸ Die Ausnahmen, die diese Regel bestätigen, waren der Graf de Lorge, der 1789 angeblich aus der Bastille befreit wurde, dessen Existenz aber erfunden war, FOURNEL 1890, S. 131-136; BINDMAN 1989, S. 39-42 und S. 92; und der amerikanische Kleinwüchsige Charles Sherwood Stratton (1838-1883), alias Tom Thumb, der jedoch mehr respektabler Mann der Gesellschaft als Jahrmarktsattraktion war, ALTICK 1978, bes. S. 255-256; BOGDAN 1990, S. 48-61.

³⁹ Eine der ersten Übersichten über anatomische Sammlungen GOLDSCHMID 1950. Seit der Restaurierung der Ausstellungssäle der Sammlung anatomischer Wachsmodele im Florentiner naturkundlichen Museum „La Specola“ 1989 gerät gerade diese Sammlung immer mehr in das Blickfeld auch von kultur- und kunsthistorischen und literaturwissenschaftlichen Texten, z.B. JORDANOVA 1989b), BRONFEN 1992, bes. Kap. 6; KRÜGER-FÜRHOFF 2001. Wegen der häufigen Darstellung der weiblichen Anatomie sind viele dieser Texte unter feministischen Gesichtspunkten geschrieben. Allgemein zu Florenz: CEROPLASTICA 1977; CERE ANATOMICHE 1979; ANATOMICAL WAXES 1995; ENCYCLOPAEDIA ANATOMICA 1999; LA SPECOLA 2000. Über andere Sammlungen anatomischer Modelle: KLEINDIENST 1989 und 1990 (Bologna); LEMIRE 1990 (Paris); pathologische Modelle s. SCHNALKE 1995; MOULAGEN

steht, mußte bisher als „clearing-Stelle für Kuriositäten“ aller Art erhalten, als Metapher für Sammelsurien von Disparatem und Abseitigem.⁴⁰ Selbst Beschreibungen aus historischem Interesse folgen meist der Vorstellung, die Wachsfigurenkabinette seien unorganisiert und folgten keinerlei Ordnung oder Programm. Das gerät schnell zu einer sich selbst erfüllenden Prophezeiung: Durch Gegenüberstellungen von möglichst unterschiedlichen Stücken werden die Sammlungen als groteske Sammelsurien charakterisiert, so daß eine mögliche Logik bei der Auswahl und Aufstellung schon durch die Art der Beschreibung verloren geht.

Tatsächlich veränderte und differenzierte sich die Ausstellungsgattung Wachsfigurenkabinett in den vierhundert Jahren ihrer Existenz erheblich. Bei dem Versuch, diese Wandlungen genauer zu beschreiben und zu charakterisieren, kamen überraschende, bisher übersehene Gemeinsamkeiten und Unterschiede der einzelnen Sammlungen zu Tage. Es traten drei Formen von Wachsfigurenausstellungen hervor, die mit verschiedenen Ansprüchen unterschiedliche inhaltliche Schwerpunkte setzten und unterschiedliche Präsentationsformen bevorzugten. Wie sich diese drei Ausprägungen voneinander unterscheiden, wird im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit beschrieben.

b) Literatur über Wachsportraits

Der Grundbaustein der Wachsfigurenkabinette, die einzelne Portraitskulptur als Büste oder ganze Figur aus Wachs, ist bereits recht gut erforscht. Eine erste Geschichte der Wachsskulptur und Zusammenschau der wichtigsten Wachsmodelleure und ihrer Werke allgemein veröffentlichte der französische Kunstschriftsteller Spire BLONDEL im Jahr 1882. Zwanzig Jahre später, 1902, beschrieb Aby WARBURG die wächsernen Votivskulpturen der Florentiner Kirche Santissima Annunziata als kulturelle Folie, vor der die erstaunlich naturalistischen Medici-Portraits Domenico Ghirlandaios gesehen werden müssen. Er fügt seinem Aufsatz einen Anhang mit Quellenmaterial zu den Votiven in der Annunziata bei. Diese Votive und andere lebensgroße naturalistische Wachsfiguren tauchen auch in dem Aufsatz über die „Geschichte der Porträtbildnerei in

UND MODELLE 1994; PY/VIDART 1986 (anatomische Kabinette auf Jahrmärkten).

⁴⁰ Als allgemeines „clearing-house for curiosities“ hat Marius KWINT 1994, S. 4, den Zirkus bezeichnet; ähnliches gilt auch für den Begriff „Wachsfigurenkabinett“ und besonders für „Panoptikum“, s. auch BRÜCKNER 1966, S. 179, für Beispiele. Das oft synonym gebrauchte Wort „Panoptikum“ wird in dieser Arbeit nicht als allgemeine Bezeichnung für Wachsfigurenkabinette verwendet, da es erst Ende des 19. Jahrhunderts auftaucht.

Wachs“ auf, den der Wiener Kunsthistoriker Julius von SCHLOSSER 1911 publizierte und der das noch heute gültige Standardwerk zur Wachsportraitplastik ist. Schlosser hat dabei vor allem den Materialaspekt im Auge, stellt aber auch die Wachsportraits mit lebensechten Portraitfiguren aus anderen Materialien in Zusammenhang. Er zeichnet den Weg der naturalistischen menschlichen Figur vom kultischen und höfischen Portrait bis zum Perückenkopf im Friseurgeschäft nach und erklärt diesen Verfall der Wertschätzung mit den veränderten Maßstäben der Ästhetik und Kunstkritik: So galten die haargenauen, täuschend echten Portraitfiguren dem Klassizismus nicht als Beweis höchster Kunstfertigkeit sondern als uninspirierte Kopien der Natur; der handwerklichen Geschicklichkeit schien die zur Kunst notwendige eigene Erfindung, die „inventio“, zu fehlen. Das eigene lebensechte Wachsportrait in Auftrag zu geben wurde demnach im Laufe des 19. Jahrhunderts immer unmoderner. Gleichzeitig tauchen aber immer mehr Wachsportraits von „Berühmtheiten“ in öffentlichen Ausstellungen auf. Da Schlosser die Wachsfigurenkabinette zum Betriebs- und Betrachtungsfeld der unteren sozialen Schichten zählt, vermutet er dort keine Werke, die „durch Technik und Ausführung völlig jenen Produkten der höfischen Kunst gleich“ seien könnten, wie er es den Wachsskulpturen aus dem „bürgerlichen Milieu“ noch zutraut. Man kann nur spekulieren, ob er je Madame Tussauds Wachsfigurenkabinett, das vollkommen im „bürgerlichen Milieu“ verankert war, besucht hat. Im Auftreten der Wachsfigurenkabinette liegt für ihn vielmehr eine „entscheidende Peripetie im Leben dieses aristokratischen Kunstgebildes, von dem aus seine Demokratisierung und zugleich sein Niedergang begonnen hat“⁴¹, den er konsequenter Weise nicht behandelt. Auch der Volkskundler Wolfgang BRÜCKNER bleibt in seiner ausführlichen Untersuchung der Funktion lebensechter menschlicher Figuren 1966 vor den ohne Auftraggeber und ohne zeremoniellen Anlaß für ein undifferenziertes Publikum produzierten Wachsfiguren stehen. Die letzte, 1990 erschienene Arbeit von Susann WALDMANN, die im wesentlichen Schlossers und Brückners Erkenntnisse zusammenfaßt, bricht ebenfalls mit dem Ende des 18. Jahrhunderts ab und spart damit die Wachsfigurenkabinette aus. Räumte Brückner dem Wachsfigurenkabinett zwar Raum für einen kurzen Überblick ein, in dem er auch die Geschichte von Madame Tussaud kurz beschreibt, so interessiert ihn aber ihre eigentliche Glanzzeit in Großbritannien

⁴¹ SCHLOSSER 1993, S. 97 und S. 89.

kaum mehr in dem Maße, wie es ihre Pariser Jahre tun mußten, wo deutlich wurde, welche Rolle die Wachsplastik im öffentlichen Leben des ancien régime und der Revolution zu spielen hatte und wie sehr damals das Panoptikum eine durchaus gesellschaftliche und politische Einrichtung sein konnte.⁴²

Die vorliegende Arbeit will dagegen zeigen, daß das Wachsfigurenkabinett mit der Revolution keineswegs aufhörte, eine gesellschaftlich und politisch bedeutende Rolle zu spielen, sondern daß sich diese Rolle nur änderte und sie weniger explizit und schwieriger zu bestimmen geworden ist. Außerdem soll der *Sallon de Cire*, der Pariser Vorgänger von *Madame Tussaud's*, in der Zeit der Revolution genauer beschrieben werden, um seiner tatsächlichen Bedeutung näherzukommen.

c) Wachsfigurenkabinette in der Literatur

Zu kommerziellen Ausstellungen von Portraitfiguren in Wachs dagegen gibt es, außer etlichen fiktiven Kriminal- und Horrorgeschichten, die mehr oder weniger effektiv in Wachsfigurenkabinetten spielen⁴³, nur sehr wenig Literatur. Als erste beschreiben Hannes KÖNIG und Erich ORTENAU 1962 die Geschichte der Wachsfigur unter dem Blickwinkel der Zurschaustellung. Dies ist zwar kein wissenschaftlicher Text und die Fakten sind ungenau nachgewiesen, insgesamt ist das Bändchen jedoch zuverlässig recherchiert. Allerdings beharren König und Ortenau bei ihrer Darstellung der Panoptikumskultur auf einer Kontinuität der ursprünglichen Verwendung der Wachsfiguren im Funeralritus. Es heißt zum Beispiel: „[die Panoptikumsfigur] kann ihre Herkunft aus der Grabkammer nicht verleugnen, trifft sie sich doch immer noch in unterirdischen Grabgewölben mit Getöteten, Mördern und Henkern zu gruseligem Stelldichein.“⁴⁴ Die Wachsfigurenkabinette erscheinen so als eine Art amüsierlicher Totentanz und bekommen unweigerlich ein groteskes Flair, was aber nur auf einen Teil, vor allem die Panoptiken Ende des 19. Jahrhunderts, zutrifft. Wichtige funktionelle Unterschiede zwischen den älteren Wachsfiguren in ihren unterschiedlichen Kontexten sowie zwischen den verschiedenen kommerziell betriebenen Figurenausstellungen werden nicht angesprochen.

⁴² BRÜCKNER 1966, S. 176.

⁴³ S. besonders die Erzählung „Das Wachsfigurenkabinett“ von Gustav MEYRINK 1979; und die Romane von Edmond JALOUX 1936; Hans RABL 1939; Alexej KOROBIZIN 1966; dazu Filme wie WACHSFIGURENKABINETT 1923; MYSTERY 1933; HOUSE OF WAX 1953. S. auch MUNSKY 1985 und BLOOM 1995a) und b).

⁴⁴ KÖNIG/ORTENAU 1962, S. 21.

Die wenigen wissenschaftlichen Texte, die kommerzielle Ausstellungen von Portraitfiguren in Wachs berühren, sind vor allem Datensammlungen. Für England sind die Kapitel „Waxwork and Clockwork“ und „The Waxen and the Fleshly“ in Richard ALTICKS Enzyklopädie der Schaustellerkunst „The Shows of London“ von 1978 am ausführlichsten. Daß sich mit Altick ein Literaturwissenschaftler mit dem Thema befaßte, ist kein Zufall, denn die Quellen für ein solches Unternehmen sind zum größten Teil Texte – Zeitungsanzeigen, Ankündigungszettel, Einträge in Tagebüchern und literarische, oft satirische Berichte –, und nicht immer sind diesen Texten Abbildungen beigegeben. Eine ähnliche, wenn auch wesentlich knappere Aufarbeitung der Situation in Deutschland findet man in Stephan OETTERMANNS Beitrag über die „Öffentlichen Lustbarkeiten im Ruhrgebiet um 1900“ von 1992. Edward GATACRE und Laura DRU (1977) sowie Jean ADHÉMAR (1978) geben ebenfalls Überblicke über die wichtigsten Wachsportraitsausstellungen, bevor sie sich ihren jeweiligen Schwerpunkten, *Madame Tussaud's* und Curtius' Pariser *Sallon de Cire*, zuwenden. Kürzere Arbeiten gibt es außerdem zu Ausstellungen in Berlin und Budapest.⁴⁵ Aus diesen Texten geht hervor, daß es bis ins 20. Jahrhundert viele mehr oder weniger umfangreiche, reisende und stationäre Wachsfigurenausstellungen gegeben hat, von denen heute so gut wie keine Spuren mehr zu finden sind. Vor allem wird immer wieder deutlich, daß die Kunst des lebensechten Wachsportraits ursprünglich nicht etwa nur als posthume Abbildung im Funeralritus, sondern auch als Lebendportrait vor allem unter höfischer Protektion gedieh, woraus sich die meisten Wachsfigurenkabinette ableiten.

3. Werkstoff Wachs

a) Plastizität und Energie

Auf den ersten Blick scheinen Bildwerke aus Wachs ungewohnt. Tatsächlich ist Bienenwachs jedoch neben Holz und Stein einer der ältesten künstlerischen Werkstoffe überhaupt, denn es kommt in der Natur vor und ist leicht zu bearbeiten. Im christlichen Kultus spielte das Bienenwachs vor allem als Kerze und als Votivgabe eine große Rolle. Bienen galten als jungfräulich geborene und sich aufopfernd um ihre Nachkommen

⁴⁵ Walter STENGEL 1969 trug die Ausstellungen in und um Berlin zusammen, Kovács ÁKOS 1997 und Viktória BOROS 2000 behandeln ungarische Panoptiken um 1900 (ich danke Viktória Boros für den Hinweis auf Ákos und ihre eigene Arbeit); Reinhard BÜLL 1977, S. 453-456, erwähnt noch mit wenigen Worte frühe Beispiele aus Rom und Prag.

kümmernde Tiere, und so wurde auch das Wachs als besonders „rein“ verstanden und konnte als sinnfälliges Symbol für Maria oder Jesus Christus stehen.⁴⁶ Weil es nachgiebig ist und veränderbar bleibt, die schöpferische Behandlung besonders unmittelbar wiedergibt und außerdem spätere Korrekturen erlaubt, wurde das Wachs für Modelle und Bozzetti, skulpturale „Skizzen“, von Bildhauern sehr geschätzt.⁴⁷ Das wichtigste künstlerische Anwendungsgebiet des Wachses ist aber zweifellos die Darstellung des Menschen, genauer: des menschlichen Gesichtes und Inkarnats. Durch seine organisch-chemische Zusammensetzung ähnelt Wachs schon materiell mehr als jedes andere Material der Haut und dem darunterliegenden Fleisch. Hinzu kommen die Eigenschaften der oberflächlichen Transparenz und viskosen Plastizität: Diese Transparenz kommt der Darstellung von Haut besonders zu Gute, denn man kann eine Färbung in Masse oder im Untergrund mit einer Oberflächenbemalung kombinieren und so die Tiefenschichtung der Haut – zum Beispiel Äderung und Pigmentflecken – nachahmen.⁴⁸ Weil es leicht durchscheinend ist, wirken die Binnenkonturen eines Wachsbildes aber auch flau und unklar. Um die Darstellung zu verdeutlichen und zu beleben, muß man den Wachsgegenstand färben, bemalen oder mit anderen Materialien kombinieren – das Wachs fordert gewissermaßen eine Behandlung mit Farbe und anderen Stoffen heraus.

Die bezeichnendste Eigenschaft des Werkstoffes Wachs ist aber seine Plastizität. Sie erlaubt es zum Beispiel, einem Portrait Haare so einzusetzen, wie es dem Original entspricht. Solch nebensächlich erscheinende Details, ob die Haare aus dem „Körper“ der Skulptur entspringen oder nur als Perücke aufgesetzt sind, tragen entscheidend zur naturalistischen Wirkung von Portraits bei. Die Plastizität des Materials schlägt darüber hinaus noch eine weitere, direkte Brücke zum menschlichen Körper: Es kann mit einem dem lebenden Subjekt abgenommenen Gesichtsabdruck gegossen werden. Ein solcher Abguß entspricht nicht nur genau der Größe und dem Volumen des „Vorbildes“, es

⁴⁶ BRÜCKNER 1963, bes. S. 241-242; HANSMANN 1959, bes. S. 5-7; BÜLL 1977, Bd.2, Teil 8.1; RGG Bd. 3, 1959, Sp. 1254.

⁴⁷ Durch die Anwendung im Wachsausschmelzverfahren (*cire perdue*) sind viele Wachsmodelle heute im wahrsten Sinne des Wortes verloren, s. PYKE 1973, für Künstler, die mit Bozzetti oder „verlorenen“ Modellen aus Wachs gearbeitet haben (u.a. Michelangelo, Giambologna, Bandinelli).

⁴⁸ Zu den chemischen und physikalischen Eigenschaften des Wachses z.B. PYKE 1973, S. XXXV-XXXVII; diverse Beiträge in CEROPLASTICA 1977; BÜLL 1977; WEBER 1991; LDK 7, Art. „Wachs“; über den künstlerischen Umgang damit z.B. MEISL 1837; diverse Beiträge in CEROPLASTICA 1977; SCULPTURE EN CIRE 1987; LDK 7, Art. „Wachsbildnerei“.⁴⁹ Dies kann sonst nur mit Gips oder feinem Ton erreicht werden, die sich aber in der Regel nicht genau so wirklichkeitsgetreu weiterbehandeln lassen. Über die besondere Ähnlichkeit, die durch einen Abguß erzeugt wird, DIDI-HUBERMAN 1999a), bes. S. 43-69. Vgl. auch Kapitel II.1.b in dieser Arbeit.

kann auch buchstäblich den „Eindruck“ einer Person wiedergeben. Im Gesichtsabguß findet eine physische, nicht nur optische Übertragung der Ähnlichkeit einer Person statt, das daraus entstandene Kunstwerk trägt eine körperliche Spur des Vorbilds in sich.⁴⁹ Mehr als das, scheint das Material sogar selbst zu leben, denn es ist organisch und inhärent unbeständig, fast beweglich. Wachs kann leicht geformt werden, es beginnt, bei Körpertemperatur „lebendig“, also knetbar zu werden, und läßt sich ohne besondere Werkzeuge mit der Hand leicht bearbeiten. Damit ist es das ideale Material für den demiurgischen Künstler, den Bildhauer, der als „zweiter Gott“ Menschen erschafft.⁵⁰ Es kann die Form aber auch ebenso leicht wieder verlieren, denn es ist empfindlich gegen Kratzer und Stöße, kann mit der Zeit austrocknen und zerfallen und beginnt in Reinform schon bei geringer Wärmezufuhr (ab 40° C) zu schmelzen.⁵¹ Anders als Bronze oder Marmor ist das Wachs als Formträger also wenig verlässlich, und seine perfekte Form beinhaltet auch immer zugleich die Gefahr des Formverlustes. So gesehen war das Feuer, das im März 1925 bei *Madame Tussaud's* in London ausbrach und das Wachs in Strömen auf die Straße fließen ließ⁵², ein notwendig zugehöriger Teil der Ausstellung: Die aus Wachs gemachten Figuren schienen ihre selbstzerstörerische Instabilität zum Exzeß „auszuleben“. Die Unregierbarkeit der Plastizität wirkt also wie eine eigene, aktive, „lebendige“ Kraft, die dem Wachs innewohnt.⁵³ Diese Kraft, das Wissen um die potentielle Verformbarkeit, sowie die verschwimmenden Konturen der Wachsarbeit beleben die künstlichen Züge eines gut gemachten Wachsportraits, so daß sie fast beweglich scheinen. So erreicht das Wachs, was keinem anderen Stoff gelingt: das Bild schaut zurück.

b) Unbelebt, untot, lebendig?

Daß der von einer Statue „erwiderte“ Blick unangenehm sein kann, belegen etliche Bemerkungen über die Ekelhaftigkeit und Unheimlichkeit des als zu echt empfundenen

⁵⁰ Zum Mythos des Künstlers als göttlicher Schöpfer und böser Zauberer KRIS/KURZ 1995, S. 89-120.

⁵¹ Meist sind dem für Skulpturen benutzten Wachs härtende Substanzen wie Terpentin beigemischt. Tatsächlich ist das Wachs nicht empfindlicher gegen unsachgemäße Behandlung und Verschmutzung als ein feines Gemälde, etwa ein Aquarell, oder eine zarte Skulptur; über die Pflege von wächsernen Schaufensterpuppen etwa s. IMANS 1910. Da dem Wachs die Möglichkeit der Instabilität aber immer eingeschrieben ist und vernachlässigten Figuren auf Grund der großen Nähe zur menschlichen Physiognomie schnell krank und verletzt aussehen, können sie besonders tiefes Unbehagen auslösen.

⁵² Diverse Zeitungsartikel und -ausrisse, die den Brand und die Zerstörung beschreiben, sind gesammelt in: JJ: Waxworks 1; CWAC: Ashbridge Collection; MTA.

⁵³ DIDI-HUBERMAN 1999b), S. 10-20.

Wachsbildes.⁵⁴ Die Grenzen zwischen Betrachter und Betrachtetem, Belebtem und Unbelebtem, Tod und Leben, Künstlichem und Natürlichem lösen sich in der Wachsfigur auf, fundamentale Gegensätze werden umkehrbar. Seit der Antike steht das Wachs als Schicht einer beschreibbaren Tafel auch für die Erinnerung und die Persönlichkeit eines Menschen. Die inhärente Verformbarkeit des Wachses stellte daher besonders seit der Literatur der Romantik und im frühen Horrorfilm eine beliebte Metapher für die bedrohliche Manipulation der Wahrnehmung und die gefährliche Schöpfung künstlichen Lebens, für eine „verformte“ oder geteilte Psyche und für die zerstörerische Auflösung der Persönlichkeit.⁵⁵

Da die Wachsfiguren so lebensecht aussehen und von Künstlern mit potentiell zauberischen Fähigkeiten aus organischem Material gemacht sind, ist ihre heimliche Verlebendigung ein alter Topos. Die Figuren, deren „Erwachen“ am meisten gefürchtet wird, sind natürlich die Mörderportraits. Ihnen traut man zu, die mörderischen Triebe ihrer Vorbilder noch immer in sich zu tragen. So hält sich hartnäckig das Gerücht, *Madame Tussaud's* würde dem, der eine Nacht in der Chamber of Horrors verbringe, eine Prämie zahlen.⁵⁶ Ein belebtes Wachsfigurenkabinett kann aber auch komisch sein, denn wo alle aus demselben Stoff gemacht sind, gelten keine gesellschaftliche Hierarchien. Die Visionen vom „Erwachen“ der Wachsfiguren führen zu einer Art „verkehrten Welt“ meistens in Form einer feuchtfröhlichen Party. Einige gereimte Verse für das Septemberbild im „Komischen Almanach für das Jahr 1847“ beschreiben, was man bei *Madame Tussaud's* erleben kann, wenn um Mitternacht die „Halsabschneider und Könige“ wieder zum Leben erwachen:

*I dreamt that Napoleon Bonaparte
Was waltzing with Madame Tee
That O'Connell to study the regicide art,
Had a gossip with Fieschi
And Penn making eyes with Queen Bess I
saw
And Pitt taking grog with Fox (...)*⁵⁷

Ich träumte, daß Napoleon Bonaparte
gewalzt hat mit Madame Ti,
daß O'Connell den Königsmord lernt,
im Schwätzchen mit Fieschi.
sah Penn Queen Bess schöne Augen
machen,
und Pitt mit Fox einen Grog trinken (...)

⁵⁴ Über Ekel und Unbehagen angesichts der Wachsfiguren: KRÜGER-FÜRHOFF 1998, S. 371, und 2001; DIDI-HUBERMAN 1999b), S. 18-19; JENTSCH 1906 und FREUD 1972 über das Unheimliche an Wachsfiguren.

⁵⁵ BLOOM 1995b) über „wax fictions“, also Erzählungen und Filme, in denen Wachsfiguren eine Rolle spielen; auch MUNSKEY 1985; BLOOM 1995a). Filmische Beispiele sind WACHSFIGURENKABINETT 1923; MYSTERY 1933; HOUSE OF WAX 1953; HOUSE OF WAX 2005.

⁵⁶ In dem italienischen Horrorfilm MASCHERA DI CERA 1997 wettet ein junger Mann, eine Nacht im Wachsfigurenkabinett in Rom bei der Figur eines Mörders zu verbringen, und wird am Morgen tot aufgefunden. WACHSFIGURENKABINETT 1923 verwandelt sich mit der letzten Episode, in der es um die verlebendigte Figur Jack the Rippers geht, in einen Horrorfilm.

⁵⁷ „I dreamt that I slept at Madame Tussaud's / With cut-throats and Kings by my side (...)“, 2. Strophe,



ABB. 8 GEORGE CRUIKSHANK: „I DREAMT THAT I SLEPT AT MADAME TUSSAUD’S“, KUPFERSTICH [?], 1847; IN: Comic Almanach 1847.

George Cruikshanks zugehörige Karikatur (Abb. 8) zeigt, wie sich im Hintergrund die politischen Konkurrenten William Pitt und Charles James Fox fröhlich zuprosten. Im Zentrum sieht man Madame Tussaud mit ihrem charmanten Tanzpartner, rechts davon tanzen Königin Victoria und der Methodistenpfarrer John Wesley sowie Königin Elizabeth I. und William Penn. In der linken Bildhälfte begrüßen sich die Dichter Lord Byron und Voltaire, vorne links schüttelt der irische Politiker Daniel O’Connell dem französischen Attentäter Fieschi die Hand, dessen „Höllenmaschine“ aus mehreren gleichzeitig zündbaren Gewehrläufen vor ihm steht, während der politische Journalist William Cobbett eine Dose Schnupftabak anbietet. Der „Teufelsgeiger“ Paganini macht mit den Personifikationen „Britannia“ und „Fama“ die Musik dazu. Durch die verschiedenen historischen Kostüme der Figuren wirkt das ganze wie ein fröhlicher Maskenball, die bunte Zusammenstellung von Gegensätzen macht das Wachsfigurenkabinett zum karnevalistischen Ereignis. Die mitternächtliche Party ist ein Topos geworden, und bis in den deutschen Schlager des ausgehenden 20. Jahrhunderts weiterlebt. 1981 sang Dieter Thomas Heck über eine versehentlich bei *Madame Tussaud’s* verbrachte Nacht:

Die Queen tanzt mit Jim Carter Rock'n Roll.
Brigitte Bardot trank mit Onassis auf ihr Wohl. (...)
Man sah den Chruschtschow an der Bar mit Kennedy,
sie lagen sich im Arm, sie lachten wie noch nie. (...)
Der Ayatollah spielte Karten mit dem Schah,
weil nirgendwo ein Schachspiel aufzutreiben war.⁵⁸

c) Kunst und Täuschung

Ihren Effekt verdankt die Wachsskulptur dem Stoff aus dem sie besteht; gerade dieser machte sie aber seit dem späten 18. Jahrhundert zum Opfer von ästhetischer Zensur,⁵⁹ denn beim Wachs sind die Grenzen zwischen Kunst und Wirklichkeit viskos. Die künstlerische Bewertung von Wachsarbeiten war Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts zwiespältig: Einerseits beschlossen die Mitglieder der Royal Academy im Jahre 1771 in ihren Statuten, „daß keine farbigen Wachsmodelle zur Ausstellung zugelassen sind“, andererseits gab es aber immer wieder Wachsbüsten oder -medaillons in Akademieausstellungen.⁶⁰ Zwiespältig waren auch die Reaktion der Betrachter auf Wachsskulptur, wie sich am besten an den Kommentaren zur anatomischen Sammlung des Florentiner Museums *La Specola* nachvollziehen läßt. Diese Sammlung stand, wie auch Curtius' *Sallon*, auf dem Reiseplan der wohlhabenden Kontinenttouristen. Diese besichtigten und bewunderten die anatomischen Modelle um ihrer medizinische Korrektheit, aber auch um ihrer „göttlichen Schönheit“ Willen.⁶¹ Zum Beispiel schwärmte der Schweizer Mathematiker Johann Bernoulli über eine in Florenz ausgestellte „anatomische Venus“, also eine schön gestaltete Frauenfigur, deren Körper zu anatomischen Demonstrationszwecken geöffnet ist: „die Carnation, die Farbe der Haare, kurz, alles [war] vollkommen schön und harmonierend ausgefallen“⁶² – ihre zur Schau gestellten Eingeweide kommentiert er allerdings nicht. Tatsächlich war die

⁵⁸ „Madame Tussaud“, Dieter Thomas Heck (voc.), Alex Rittersporn (Text), Peter Munzberger (Komp.), Elekrola, 1981. Ich danke Robert E. Schoen, Karlsruhe, für den Hinweis auf diesen Titel.

⁵⁹ Vgl. SCHLOSSER 1993, bes. S. 103-121; DIDI-HUBERMAN 1999b), S. 16-27.

⁶⁰ PYKE 1981, S. XVII: „That no Models in coloured Wax shall be admitted to the Exhibition“, in der darauffolgenden Ausgabe der „Anmerkungen für Aussteller“, 1825, wurde dieser Satz jedoch nicht mehr wiederholt. Schon 1799 stellte die Wachsbildnerin Catherine Andras ein Wachsportrait Robert Bowyers in der RA aus, HARVEY/MORTIMER 1994, S. 175. Ende des 19. Jahrhunderts stellten auch Mitglieder der Tussaudfamilie in der R.A. aus, GRAVES 1905/06. Ein Jahrhundert zuvor war angeblich der Wachsmodeleur Sylvester Mitglied der französischen Akademie, und der Bildhauer Mignot soll seine Akademieaufnahme mit einer Wachsarbeit erhalten haben, s. Kapitel I.1.a in der vorliegenden Arbeit. Auch Curtius hatte 1786 im Salon in Lyon ein Wachsportrait ausgestellt, LYON 1786, S. 6.

⁶¹ KRÜGER-FÜRHOFF 1998, S. 368-369.

⁶² BERNOULLI 1777-82, Bd. 1, S. 203, zit. nach: KRÜGER-FÜRHOFF 1998, S. 369; weitere Reaktionen sind summarisch aufgelistet in: ANATOMICAL WAXES 1995, S. 5-6. Siehe auch Kapitel III.1.d in dieser Arbeit.

äußere, illusionistisch zurechtgemachte Gestalt solcher Figuren lieblich, sie waren ausgestattet mit in das Wachs eingesetzten Haaren, Wimpern, Zähnen und Augen und ihre Posen rührten von klassischen Bildwerken her,⁶³ so daß sie wie Venus-Darstellungen wirkten, denen zufällig und vom Modell selbst unbemerkt die Verdauungsorgane durch die Bauchdecke gesprungen sind. Die technische Virtuosität bei der Imitation der verschiedenen Oberflächen machte die Skulptur zum Kunstwerk im Sinne Schopenhauers, dessen handwerkliche Sensation die Ungeheuerlichkeit des Themas überstrahlte.

Für Portraitfiguren galten jedoch andere ästhetische Maßstäbe als für die anatomischen Modelle. Während der deutsche Arzt Engelbert Wichelhausen 1789 in Florenz die Wachsfigur einer aufgebrochenen Schwangeren als „schön“ zu bezeichnen vermochte, empörte er sich über Portraitfiguren aus Wachs:

Es kam mir vor: angekleidete, übermalte, und durch Kunst in Attitüden gebrachte Kadaver zu sehen. Gewiß würde mich ein Grausen und unwillkürlicher Schauer ergriffen haben, wenn ich nicht von Universitäts-Jahren her, und überhaupt als Arzt, am Anblick entseelter Leichname gewohnt gewesen wäre.⁶⁴

Die nachgebildeten Leichen, die so tun, als lebten sie, sind also ästhetisch akzeptabel, während die Nachbildungen von Lebendigen wie seelenlose Tote wirken. Was die beiden Genres voneinander unterscheidet, ist die Tatsache, daß die anatomischen Modelle etwas Unmögliches auf realistische Weise darstellen – elegant gestikulierende Männer mit abgezogener Haut oder sinnlich ihre Haare betastende Frauen mit herausquellenden Eingeweiden – während die Portraits die Wirklichkeit so realistisch darstellen, daß sie mit ihr verwechselt werden könnten. Bei den anatomischen Skulpturen ist also der Kunstcharakter durch die Unmöglichkeit des Abgebildeten bewußt betont, denn nur so werden sie erträglich; bei den Portraits hingegen versuchen Künstler wie Madame Tussaud, ihn zu verschleiern, denn erst mit der unmittelbaren Verwechselbarkeit von Original und Abbild, mit der scheinbaren Aufhebung der Trennung von Künstlichkeit und Wirklichkeit entfalten sie ihre größte Wirkung.

Dieses Verwischenwollen der Grenzen von Abbild und Vorbild machte die illusionistische Kunst, und allen voran die Wachsbildnerei, zu einem Thema für

⁶³ Nicht immer allerdings von Venus-Darstellungen, KÁDÁR 1977.

⁶⁴ KRÜGER-FÜRHOFF 1998, S. 369, berichtet von Wichelhausens positiver Reaktion aus: Engelbert Wichelhausen: *Ideen über die beste Anwendung der Wachsbildnerei*, Frankfurt 1789, S. 33. Hier zit. nach BÜLL 1977, S. 521.

Philosophen. In seiner „Kritik der Urteilskraft“ definierte Immanuel Kant 1790 gerade die Absicht zu täuschen als unvereinbar mit der „Schönen Kunst“:

An einem Produkte der schönen Kunst muß man sich bewußt werden, daß es Kunst sei, und nicht Natur; aber doch muß die Zweckmäßigkeit der Form desselben von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei (...); die Natur war schön, wenn sie zugleich als Kunst aussah; und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewußt sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht.⁶⁵

So wie Kant zufolge die Freude am Gesang einer Nachtigall zerstört ist, ja in ihr Gegenteil umschlägt, sobald er als Imitat eines im Gebüsch versteckten Schauspielers entdeckt wird⁶⁶, muß auch das lebensechte Wachsportrait auf den Philosophen abstoßend wirken, wenn es nach anfänglicher Täuschung als künstlicher und nicht natürlicher Gegenstand erkannt wird. Die medizinischen Darstellungen, zumindest die Venus-Figuren in Florenz, hingegen können gar nicht für wirklich gehalten werden und erfüllen so Kants Forderung, daß „wir uns bewußt sind, sie [seien] Kunst, und sie uns doch als Natur [aussehen]“. Arthur Schopenhauer erklärte Mitte des 19. Jahrhunderts die morbide Wirkung des lebensgroßen Wachsportraits damit, daß sie nur die „Materie“, das Spezifisch-Individuelle eines Dinges wiederholen, nicht aber die allgemeingültige „Form“ des Darzustellenden herausarbeiten und „uns damit zur Erkenntnis einer (...) Idee“ verhelfen, was nach seiner Ästhetik der Zweck eines Kunstwerkes sei:

Statt daß also das wahre Kunstwerk uns von dem, welches nur einmal und nie wieder da ist, d.i. dem Individuum, hinleitet zu dem, was stets und unendliche Male (...) da ist, der bloßen Form oder Idee, gibt das Wachsbild uns scheinbar das Individuum selbst, also das, was nur einmal und nie wieder da ist, jedoch ohne das, was einer solchen vorübergehenden Existenz Wert verleiht, ohne das Leben. Darum erregt das Wachsbild Grausen, indem es wirkt wie ein starrer Leichnam.⁶⁷

Die Wachsfigur bleibt also an der Oberfläche, das heißt, sie vermag es nicht, eine über das Dargestellte hinausgehende Erkenntnis zu formulieren, und kann auch nicht mehr als die „leere Hülle“ des Vorbildes wiedergeben; es bleibt ein Körper ohne Leben – also ein Kadaver.

⁶⁵ Kant 1968, S. 240, hier auch das Beispiel eines verborgenen Schauspielers, der den Gesang der Nachtigall nachmacht, der zwar als Täuschung gefallen mag, aber bei Entdeckung der Täuschung Ekel erregt, §42, S. 234.

⁶⁶ KANT 1968, S. 234.

⁶⁷ SCHOPENHAUER 1891, S. 213.

Dem abstoßenden Grausen stehen allerdings die anziehende immerwährende menschliche Neugier und der Genuß am sinnverwirrenden Trompe-l'oeil gegenüber.⁶⁸ Was dem getäuschten Ästhetiker Ärger bereitete, war für die Besucher eines Wachsfigurenkabinetts ein angenehmer Kitzel, den sie zu ihrer Unterhaltung suchten. Tausende von Menschen verschiedenster, auch hoher sozialer Herkunft zahlten Ende des 18. und während des 19. Jahrhunderts in ganz Europa ihre Pfennige, Pence und Sous, um – allen philosophischen Überlegungen zum Trotz – sich in einem Wachsfigurenkabinett an den Imitaten bekannter Persönlichkeiten zu vergnügen. War also die kunsttheoretisch-ästhetische Position um 1800 gegenüber den lebensgroßen Wachsportraits kritisch, heißt das nicht, daß sie allgemein gültig war oder daß sich Aussteller wie Madame Tussaud davon haben beeinflussen lassen. Jenseits der Kunstkritik und der Akademien herrschten andere Gesetze über die visuelle Kultur, die umso attraktiver war, je überraschender und illusionistischer sie war.

So gestand auch Schopenhauer einschränkend ein, daß die Wachsportraits – wenn auch nicht in ästhetischer – doch zumindest in technischer Hinsicht als Kunstwerke anerkannt werden können, denn sie würden „wenn gut gemacht, hundert Mal mehr Täuschung hervorbringen, als das beste Bild, oder Statue, es vermag, und [müßten] daher, wenn täuschende Nachahmung des Wirklichen der Zwecke der Kunst wäre, den ersten Rang einnehmen“.⁶⁹ So sind Madame Tussauds Figuren auch verstanden worden: Sie waren staunenswert echte Naturnachahmungen, die durch ihr Oszillieren zwischen den Zuständen belebt-unbelebt überraschen und vergnügen konnten. Von ihren begeisterten Betrachtern wurden die Wachsfiguren im 19. Jahrhundert also nach einer auf intellektueller Ebene veralteten Kunstauffassung beurteilt, die der handwerklichen Virtuosität eine sehr große Bedeutung beimaß. Diese Kunst war Kunst im Sinne der „techné“, also eine Kunstfertigkeit, die sich von „können“ ableitete. In ihr setzt sich der seit der Antike nachweisbare Gefallen an optischen Täuschungen und der spielerischen Irritationen durch Kunstgebilde fort, der zum Beispiel viele Objekte in den europäischen Kunst- und Wunderkammern des 16. und 17. Jahrhunderts prägte.⁷⁰ War diese auf die Spitze getriebene Kunstfertigkeit während der Aufklärung als irrational

⁶⁸ KÖRNER 1990.

⁶⁹ SCHOPENHAUER 1891, S. 213.

⁷⁰ Das Wort „Wunder“ in der Bezeichnung „Wunderkammer“ bezieht sich auf den Ausdruck „sich wundern“, d.h. sich von einem außergewöhnlichen Objekt zur Neugierde und damit zur intensiven Beobachtung und Beschäftigung mit einem Gegenstand anregen zu lassen, DASTON 1991 und 1994. Dinge, die Grenzen – z.B. der optischen Wahrnehmung – verschwimmen lassen, waren dazu besonders

gebrandmarkt und unterdrückt, konnte sie im kommerziellen Wachsfigurenkabinett überleben, wo sie mit „modernerer“ Eigenschaften wie der Vermittlung von biographischen und historischen Daten eine neue Einheit eingegangen war.

d) Wachsskulptur und Kunstgeschichte

Neben diesen philosophischen Gesichtspunkten macht die Wachsfigur aber auch unter handwerklichen Gesichtspunkten bei der Beurteilung Schwierigkeiten, weil sie aus einem veränderlichen, vergänglichen, also „unedlen“ Material, oder schlimmer noch: aus einem Gemisch verschiedener solcher Materialien gemacht ist. Selbst Madame Tussaud legte großen Wert darauf, sich von dem Begriff „Wachsfigurenkabinett“ zu distanzieren. Stattdessen nannte sie ihre Ausstellung „Grand European Cabinet of Figures“ oder „Cabinet of Composition Figures“, also Figuren aus „Kompositions“-Masse.⁷¹ Dieser Kunststoff, Curtius’ „eigene Entwicklung“⁷², sei völlig frei von den Nachteilen des Wachses, also von „jener unangenehmen Färbung welche Wachsfiguren unweigerlich auszeichnet und welche viele Menschen naturgemäß gegen diese Art von Ausstellung einnimmt.“⁷³ Das Inakzeptable am Begriff „Wachsfigur“ war also nicht der kunst-philosophische Vorwurf der uninspirierten Kopie der Natur, welcher der Wachsfigur anhaftete, sondern vielmehr das „unedle“ Material, das bei ungeschicktem Umgang unangenehm wirkt.

Außerdem hat sich die Hand ihres Schöpfers oder ihrer Schöpferin nicht eingeschrieben, Wachsfiguren haben im allgemeinen keinen Stil und folglich auch keine stilistische Entwicklung, die man untersuchen könnte. Oft sind die Urheber der Wachsfiguren nicht einmal bekannt. Die tatsächliche oder behauptete Entstehung der

geeignet. BLUMENBERG 1981, bes. S. 55-57; BREDEKAMP 1993, S. 93.

⁷¹ In Hunderten von Zeitungserwähnungen von *Madame Tussaud's* kommt das Wort „wax“ nur wenige Male vor. Auch einige Konkurrenten, z.B. J. Springthorpe und F.H. Bradley, nannten ihre Ausstellungen vornehm „Exhibition of Composition Figures“ oder „Collection of Whole Length Figures“, EDINBURGH WEEKLY JOURNAL, 19.12.1827, S. 407; REMEMBRANCER 1827ff; Bradleys Ankündigungszettel Manchester, 1817, Kopie in MTA; NOTTINGHAM HERALD, 28.9.1825, S. 1. Andere Aussteller, z.B. die Messrs. Ewing, Mr. Reiley oder Mrs. Palin, fanden keinen Makel an der Bezeichnung „Wax-works“ oder „Wax Figures“.

⁷² „The figures are of a composition the invention of the celebrated Curtius, than [sic] which nothing can be a more near resemblance of life. They are hardly to be distinguished from nature.“ GLASGOW HERALD, 3.10.1803, S. 3. Außerdem heißt es: „accurately modelled (...) in an unknown composition“, MORNING CHRONICLE, Nr. 10538, 1.3.1803, S. 1. Da das Bienenwachs, das die Basis für die Wachsteile der Figuren bildete, zur Verbesserung der Färbeeigenschaften, der Bildbarkeit und der Haltbarkeit mit anderen Substanzen, z.B. Kalk, Fette und Öle, versetzt wurde, arbeiteten Wachsbildner selten mit reinem Wachs, so daß wohl jeder auch mit einem eigenen Mischrezept arbeitete, vgl. PYKE 1973, S. xxviii-xl.

⁷³ „being entirely devoid of that disagreeable hue which wax figure invariably possess, and which has naturally prejudiced many persons against this kind of exhibition.“ DERBY MERCURY, 10.11.1819.

Figuren mit Hilfe des Gesichtsabgusses endlich klassifizierte sie als mechanisch hergestellte Bilder, aber nicht als „schöne Kunst“. Ohne Autorenschaft und individuellen Stil gibt es bei (teil)mechanischer Herstellung auch keine originalen Werke, die ein Kunsthistoriker oder eine Kunsthistorikerin zusammentragen, differenzieren, hierarchisieren und ausdeuten kann. Hinzu kommt häufig eine extreme Unansehnlichkeit der Wachsfiguren, denn bei mangelnder Pflege geben die Jahrhunderte den Figuren eine schmutzige oder deformierte Oberfläche, die pathologisch und abstoßend wirkt. Auch die handwerklichen Qualitätsunterschiede einzelner Wachsbildner treten mit manchmal grauenerregender Deutlichkeit zu Tage: Gerade weil in der Wachsfigur die perfekte Illusion der Präsenz eines Menschen angestrebt ist, könnte kein noch so schlechtes Gemälde, keine drittklassige Skulptur so entsetzlich wirken, wie eine schlecht getroffene Wachsfigur.

Konnten also die Wachsfiguren an sich nur schwer kunsthistorisch bearbeitet werden, waren sie in den Wachsfigurenkabinetten zusätzlich noch dadurch diskreditiert, daß sie eine explizit kommerzielle Funktion erfüllten: Sie sollten ihren Her- oder Ausstellern Eintrittsgelder erwirtschaften.⁷⁴ Diese waren selten akademisch gebildet, sie reflektierten nicht schriftlich über ihre Arbeit oder deren Ethos. Dramatisierende, mystifizierende und übertreibende Manipulationen der eigenen Biographie und der Provenienz der Stücke gehören darüber hinaus zum professionellen Handwerkszeug, sodaß sich ihre Aussagen als Grundlage für akademische Diskussionen nicht eignen. Außerdem zielten die Skulpturen im Wachsfigurenkabinett im Gegensatz zu den Skulpturen der „Hochkunst“ nicht auf einen angesehenen, artikulierten Auftraggeber, der sich in spezieller Form mit dem Kunstwerk identifizierte, dessen Interessen es ausdrücken könnte und dessen Ruhm es mehren sollte. Sie richteten sich an eine wenig differenzierte Öffentlichkeit, deren Mitglieder sich lediglich dadurch als Publikum qualifizierten, daß sie den Eintrittspreis aufbringen konnten. Der resultierende Vorwurf an das Wachsfigurenkabinett, lediglich Massen- oder Populärkultur zu fabrizieren, und der damit verbundene Verdacht auf Minderwertigkeit und Bedeutungslosigkeit sorgten am nachhaltigsten dafür, daß sich Kunsthistoriker oder Historiker bisher kaum ernsthaft für Wachsfigurenkabinette interessierten.

⁷⁴ Auch Schlosser nahm die Wachsfigurenkabinette des 19. Jahrhunderts oder gar seiner eigenen Zeit (z.B. Präuschers Panoptikum im Volksprater) nicht als untersuchenswert wahr. Über das Problem der Funktionen von Kunst s. BUSCH 1997, S. 5-25.

Trotzdem kann man in den drei Jahrzehnten um 1900 eine erste Phase der verstärkten Auseinandersetzung mit der Wachsskulptur feststellen. Neben historischen und kunsthistorischen Untersuchungen zu Wachsportraits entstanden Abhandlungen zum Thema Totenmaske und Naturabguß in der Kunst; Wachsfiguren tauchten außerdem als Beispiel in psychologischen Ausführungen über das Unheimliche auf.⁷⁵ Diese Publikationen zeugen von einer Psychologisierung der Kunstgeschichte, in der das „verdrängte Unterbewußtsein“ der Kunst, ihre Atavismen wie die täuschend echte Nachahmung, der Versuch der verlustfreien Umsetzung von Natur in Kunst und die zauberische Verwendung von Kunstgegenständen interessant wurden. Auch wurde die Überlegenheit der „Hochkunst“ gegenüber den volkstümlichen, populären und „primitiven“ Bildern durch die Formierung neuer wissenschaftlicher Disziplinen wie der Ethnologie, Völkerkunde und der Anthropologie, die sich mit der Sachkultur der ländlichen Bevölkerung innerhalb und der „unzivilisierten“ Völker außerhalb Europas beschäftigten, massiv angezweifelt.

Eine zweite Phase der Beschäftigung mit der Wachsskulptur folgte den Veränderungen in den Geisteswissenschaften der 1960er Jahre. Lokal-, Sozial- und Alltagsgeschichte, populäre Vergnügen, Volkskunst und alles, was aus dem als elitär kritisierten Kunstkanon bisher herausgefallen war, wurde nun zunehmend Thema wissenschaftlicher und populärhistorischer Untersuchungen und bescherte auch den Wachsfigurenausstellungen Aufmerksamkeit.⁷⁶

Seit Mitte der 1990er Jahre nahm das Interesse am Wachs und seiner lebensähnlichen Verarbeitung noch einmal zu und scheint nach der Jahrtausendwende auf einem Höhepunkt angelangt zu sein.⁷⁷ Zum einen wird es heute von Künstlern wieder verstärkt für figurative Arbeiten benutzt,⁷⁸ zum anderen ist es eine Folge der manisch erscheinenden zeitgenössischen Beschäftigung mit der Reproduzier-, Kopier- und Klonierbarkeit des Lebens und den virtuellen, medialen und anderen künstlichen Welten. Die Kunstgeschichte, die heute als historische Bildwissenschaft verstanden wird, muß auch in den Portraitfiguren aus Wachs originäre Bilderschöpfungen erkennen, welche die Geschichte der visuellen Kultur mitgeschrieben haben. Da

⁷⁵ Totenmasken: BENKARD 1926, LANGER 1927; Naturabgüsse: COURAJOD 1887/8; KRIS 1926; das Unheimliche: JENTSCH 1906; FREUD 1972.

⁷⁶ Z.B. ALTICK 1978; LESLIE/CHAPMAN 1978; ADHÉMAR 1978.

⁷⁷ Davon zeugen nicht nur die vorliegende Arbeit und die in Vorbereitung befindlichen von Angelika Friederici, Berlin, sondern auch die Ausstellungen SPECTACULAR BODIES 2000; LA SPECOLA 2000; EBENBILDER 2002; WÄCHSERNE IDENTITÄTEN 2002.

spätestens seit den 1970er Jahren zur Kunstgeschichte auch die Geschichte ihrer Institutionen gehört, anfangs vor allem der Museen und Galerien, etwas später auch der temporären Ausstellungen, ist auch die Geschichte der populären Ausstellungen für das Fach relevant. Vor allem aber das faszinierende Verhältnis von Vorbild, Bild und Betrachter machen die Wachsfigurenkabinette für eine Disziplin interessant, die sich mit Bildern und ihrem Gebrauch beschäftigt.

⁷⁸ S. ULLRICH 2001 und WÄCHSERNE IDENTITÄTEN 2002.

II. Madame Tussaud's als professionelles Ausstellungsunternehmen im frühen 19. Jahrhundert

1. Ausstellungsmacher

a) Marie Tussauds „Lehrjahre“ bei Philippe Curtius

Als am 7. Dezember 1761 in der Straßburger Gemeinde Alt St. Peter ein Mädchen auf den Namen Anna Maria Grosholtz getauft wurde⁷⁹, war nicht abzusehen, daß sie einmal die Aufmerksamkeit von Millionen auf sich ziehen würde. Stellvertreter der Eltern mußten die Taufe bezeugen, denn Anna Maria Waldner, die gerade achtzehnjährige Mutter, war von der Geburt noch so geschwächt, daß sie nicht anwesend sein konnte; der Vater Johann Grosholtz, ein Soldat aus Frankfurt, soll vor der Geburt einer Kriegsverletzung erlegen sein.⁸⁰ Offenbar waren die Eltern nicht verheiratet, denn nur das Kind führte den Namen des Vaters. Nach der Taufe verliert sich die Spur.⁸¹ Irgendwie muß Anna Maria Waldner dann auf den deutschen Wachsbildner und Aussteller Philippe Curtius getroffen sein, der ihr und ihrer Tochter ein neues Heim in Paris bot, denn als Curtius im September 1794 in Paris starb, setzte er ihre Tochter, deren Name inzwischen zum französischen Marie abgeschliffen war, als Alleinerbin ein⁸²: So kam die uneheliche Halbweise aus Straßburg in den Besitz von schätzungsweise ein- bis zweihundert Wachsfiguren, etlichem Ausstattungsmaterial und mehreren, jedoch verschuldeten, Immobilien in Paris.

Philippe Guillaume Mathé Curtius, 1737 in Stockach am Bodensee geboren, hatte angeblich seit 1757 als Arzt in Bern gelebt – weder der Arzt noch der Bürger mit Namen Kreuz, Kurz oder der latinisierten Form Curtius ist jedoch in den Berner Akten zu finden.⁸³ Anfangs soll er medizinische Wachsmodelle hergestellt haben, dann aber

⁷⁹ Taufregistereintrag abgedruckt in LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 14-15.

⁸⁰ Angeblich hatte er im Siebenjährigen Krieg unter General Würmser gegen die Preußen gekämpft, MEMOIRS 1838, S. 4; laut LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 16, gibt es keinen Nachweis des Namens Grosholtz in den Militärakten.

⁸¹ Es gibt keinen Nachweis für einen Aufenthalt in Bern, wie Madame Tussaud später behaupten sollte, oder für ihre Ankunft in Paris.

⁸² Testament vom 14. Fructidor II (31.8.1794), Übersetzung in MTA, teilweise zitiert in: LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 81-82.

⁸³ Zu Curtius s. MEMOIRS 1838, bes. S. 5-17; STAEL 1940, S. 31-41; PYKE 1973, S. 34-35 (dort ältere Literatur); WITTKOP-MENARDEAU 1973, bes. S. 17-25; ADHÉMAR 1978, S. 205-210; LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 16-18; LEMIRE 1990, S. 88-101. Eine spätere Kopie seines Taufscheins aus der Kirchengemeinde Stockach in MTA und Bürgerbibliothek Bern, hier ist der Name bereits latinisiert. In

auf Portraitfiguren umgestiegen sein. Nachdem Louis-François de Bourbon, der Prinz de Conti, 1763 sein erstes kleines Portraitkabinett besucht hatte, soll dieser, beeindruckt von der Qualität der Bildnisse, Curtius die Kundschaft seiner Freunde versprochen haben, sollte er seine Werkstatt für lebensechte Wachsportraits nach Paris verlegen. Um 1770 war Curtius dort tatsächlich so etabliert, daß er nicht nur ein neues Wachsfigurenkabinett eröffnen, sondern auch eine Haushälterin, Anna Maria Waldner, und ihre neunjährige Tochter bei sich aufnehmen konnte. Marie Grosholtz, die erst bei ihrer Heirat 1795 den klangvolleren Namen Madame Tussaud erhalten sollte, muß ihm von Anfang an mit seinen Portraits zur Hand gegangen sein. In seinem Testament bezeichnete Curtius sie jedenfalls als „Schülerin meiner Kunst und Hausgenossin seit mehr als zwanzig Jahren“.⁸⁴

Während ihrer Ausbildung zur Wachsbildnerin lernte Marie Grosholtz sehr viel mehr als Modelliertchnik, denn Curtius war nicht nur ein geschickter Künstler,⁸⁵ sondern auch ein einfallsreicher Unternehmer im Vergnügungsgeschäft. Seit Anfang der 1780er Jahre besaß er mehrere Ausstellungsräume in verschiedenen Teilen der Stadt: Auf dem Boulevard du Temple lag sowohl sein erstes Wachsfigurenkabinett⁸⁶, als auch die *caverne des grands voleurs* oder „Diebeshöhle“, wo er um 1782 die Portraits zeitgenössischer Betrüger und anderer Verbrecher zeigte. Im Palais Royal, dem zu einem Vergnügungsetablisement umgebauten Palast des Herzogs von Orléans,

den Ratsmanualen Nr. 228-252 (1755-1760) im Staatsarchiv des Kantons Bern ist Curtius nicht erwähnt; laut früherer Korrespondenz zwischen Dr. H. Haeberli, Burgerbibliothek Bern, und Pauline Chapman, MTA, weisen weder die Burgerkammermanualen (1753-1770), noch das Hintersässenverzeichnis (1753-1766) oder die Manuale der Chirurgischen Societät (1746-1775) seinen Namen auf. Auch Urs Boschung vom Medizinhistorischen Institut der Universität Bern kennt Curtius nicht als Arzt, hält es aber für denkbar, daß er als Wundarzt oder Arztgehilfe arbeitete und daher nicht zugelassen werden mußte (schriftl. Mitteilung vom 10.7.1998).

⁸⁴ „my pupil in my art who has lived with me under my roof for more than twenty years“ heißt es in der Übersetzung des Testaments vom 14. Fructidor II (31.8.1794) in MTA. Curtius starb am 26.9.1794 in seinem Landhaus in Ivry-sur-Seine, s. Totenschein im Archiv der *Mairie de Ivry-sur-Seine*, Frankreich, abgedruckt in: WITTKOP-MÉNARDEAU 1973, S. 225. Zu Curtius' Tod, Testament und Erbe vgl. auch LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 81-86, 88. In einer Hypothek vom 26. Floreal III (17.5.1795), Übersetzung in MTA, wird Marie Grosholtz zwar Curtius' „fille majeure“, seine volljährige Tochter, genannt, verwandtschaftliche Beziehungen oder eine Adoption sind aber nicht nachweisbar. Das Wort „Hausgenossin“ im Testamentstext deutet darauf auch nur auf ein familienähnliches Verhältnis hin.

⁸⁵ RENOUVIER 1863, S. 19, meint, Curtius „n'est pas cité comme artiste“, doch stellte er im Salon von 1791 eine farbige Portraitbüste „de la nature“ in Wachs aus und wurde gegen 1778 als Maler und Bildhauer Mitglied der *Académie de Saint Luc*, PALAIS ROYAL 1988, S. 179.

⁸⁶ FOURNEL 1887, S. 328, zufolge soll Curtius erst im Cabinet Aubin, Boulevard du Temple, mitgearbeitet und dann auf dem Boulevard Saint-Martin mit einer eigenen Ausstellung debütiert haben. Er soll Geld aufgenommen haben, um sein Kabinett am Boulevard zu finanzieren, NOUVEAU PALAIS-ROYAL 1783, S. 96-102, vielleicht war der Prinz de Conti sein Geldgeber. Die Eröffnungsdaten von Curtius' Kabinetten sind nicht eindeutig: Für sein erstes Kabinett am Boulevard du Temple (seltener: Boulevard Saint-Martin) findet man die Daten 1770, 1772 und 1778.

etablierte er dann gegen 1782 seine Hauptausstellung.⁸⁷ Auch hier, im sogenannten *Sallon de Curtius* oder *Sallon de Cire*, konnte man einige Portraits bekannter Verbrecher und Mörder sehen: Es gab ein Bildnis des Giftmischers Desrues⁸⁸, der wegen Anstiftung zum Mord hingerichteten Madame Lescombat⁸⁹ und eines Türken namens Mustapha, der „ausgesprochen ungerecht jene Spaßvögel niedermetzelte, die sich damit amüsiert hatten, ihm in der Postkutsche von Auxerre Bart und Schnurrbart zu verbrennen“⁹⁰. Das Herzstück aber war die Königsfamilie im *grand couvert*, also im Großen Gedeck zu Tisch sitzend, „alles ganz so wie in Versailles“, wie ein Ausrufer am Eingang den Passanten entgegenrief.⁹¹ Im Gegensatz zum privaten *petit couvert* bedeutete das *dîner en grand couvert* die formelle, öffentliche Mahlzeit des Königs, die nur zu speziellen Gelegenheiten, zum Beispiel zu Ehren hohen Staatsbesuches, stattfand. Die königliche Familie und die teilnehmenden Hofleute waren dabei von der Schweizer Garde bewacht und daher nur bedingt zu sehen.⁹² Im *Sallon de Cire* war die königliche Familie dauerhaft und gut sichtbar reproduziert und für viele Menschen den ganzen Tag und Abend über bequem zugänglich: Als Wachsfiguren an einem runden Tisch mit ebenfalls aus Wachs geformten Speisen sitzend, sieht man auf einer Almanachillustration von ungefähr 1782 Ludwig XVI. und Marie-Antoinette (Abb. 9). Neben der Königin sitzt ihr Bruder Joseph II., daneben wahrscheinlich die Schwester des Königs, Madame Elisabeth, während der Dauphin auf der rechten Seite neben einer nicht identifizierten Dame sitzt.⁹³ Marie-Antoinette trägt ihrer Vorliebe für extravagante

⁸⁷ ESPION 1782, S. 135-136. Das Palais Royal wurde Anfang der 1780er Jahre in einzelne Parzellen aufgeteilt und vermietet, PALAIS ROYAL 1988, bes. S. 163-167; ISHERWOOD 1989, S. 217-249; der *Sallon de Cire* lag in den Arkaden Nr. 7 und 8. Als Eröffnungsdatum werden die Jahre 1780, 1782 und 1784 angegeben; übereinstimmend wird festgestellt, daß Curtius einer der ersten Mieter war, noch bevor das Palais 1784 ganz umgebaut war.

⁸⁸ Antoine-François Desrues (1745-1777) wurde wegen heimtückischen Raubmordes gevierteilt und verbrannt. Der Fall erregte wegen der ausgeprägten Scheinheiligkeit des Mörders großes Aufsehen; noch 1828 wurde ein Theaterstück über ihn aufgeführt, LAROUSSE 6; ABF I 315, 70-94.

⁸⁹ Marie-Catherine Lescombat, née Taperet (1725-1755), hatte ihren Geliebten angestiftet, ihren Mann zu töten. Im Gefängnis verriet er ihre Beteiligung, und beide wurden hingerichtet, LAROUSSE 10; ADHÉMAR 1978, S. 213; CHAPMAN 1984, S. 8 (hier Todesdatum falsch).

⁹⁰ „un certain Turc, appelé Mustapha, qui (...) avoit massacré fort injustement des plaisans qui s'étoient amusés à lui brûler la barbe & les moustaches dans le coche d'Auxerre“, NOUVEAU PALAIS-ROYAL 1783, S. 96-102.

⁹¹ MERCIER 1782/88, Bd. 3, S. 25-26: „Le crieur s'égosille à la porte: Entrez, entrez, Messieurs, venez voir le grand couvert; entrez, c'est tout comme à Versailles.“

⁹² Art. „cérémonial“, LAROUSSE 3. Der Palast und Garten in Versailles standen allen Untertanen in „Vollkleidung“ (Perücke und Degen) offen, die notwendigen Utensilien konnte man am Eingang mieten. Über das *grand couvert* bei Ludwig XIV. s. BURKE 1992, S. 152, 154, 87, und LEVRON 1978, S. 70-71; bei Ludwig XVI. s. MEMOIRS 1838, S. 35-36. In einem Brief vom 14.9.1767 aus Paris berichtet Benjamin Franklin von seinem Besuch des *grand couvert* Ludwigs XVI., FRANKLIN 1887, Bd. 4, S. 36-37.

⁹³ MERCIER 1782/88, Bd. 3, S. 25-26, erwähnt Joseph II. als Gast bei Tisch.

Mode gemäß eine hoch aufgetürmte Perücke mit phantastischem Kopfschmuck aus Straußenfedern, Ludwig XVI. ist schmeichelhaft schlank dargestellt. An der hinteren Wand deutet ein auf einem Delphin reitender Putto die Ausschmückung des Versailler Schlosses an. Regale mit weiteren Portraitbüsten umgeben die Figuren, die zwar durch Gesten und Blickrichtungen aufeinander bezogen, deren Blicke jedoch nicht genau ausgerichtet sind und aneinander vorbeigehen – die Dargestellten sind so eindeutig als künstliche Figuren charakterisiert. Den Bildvordergrund nehmen elegant gekleidete Zuschauer ein, die eine Balustrade von der Szene abgrenzt. Unter ihnen befinden sich ein Kleriker, der die Figuren neugierig durch ein Fernglas betrachtet; eine Dame, deren vornehmer Begleiter sich ihr erklärend zuwendet; sowie eine Mutter oder Gouvernante, die sich einem Mädchen entgegenbeugt, vielleicht, um ein auf der Balustrade vor ihm liegendes Katalogheft zu konsultieren.



ABB. 9 H.: LE SALLON DE CURTIUS, AUS EINEM ALMANACH, UM 1782, KOPIE IN MTA.



ABB. 10 ANONYM: SALLON DE CURTIUS, AUS EINEM ALMANACH, WOHL 1786, PARIS, BNCE: VA 231 C.

Auf einer späteren Almanachillustration sieht man eine etwas andere Inszenierung (Abb. 10): Im Vordergrund geben ausgelassen spielende Hunde eine ungezwungene, heitere Atmosphäre vor. Ihre dynamischen Körper stehen in Kontrast zu den

konzentrierten Besucherinnen, die elegant und reich gekleidet sind. Vor einer Balustrade besichtigen zwei Damen und mehrere Kinder Büsten, die rechts und links in Vitrinen an der Wand stehen. Hinter der Balustrade sitzt die Königsfamilie diesmal an zwei Tischen. Links sieht man den König, die Königin und ihren Bruder; ein Diener offeriert dem König, der seine Frau anblickt, einen Teller. Am rechten Tisch sitzt eine weibliche Figur mit zwei Kindern, wohl Elisabeth mit dem Kronprinzen und der Kronprinzessin. Das königliche Gemach wird durch große Fenster, einen Spiegel, Wandnischen und Gemälde angedeutet. Kronleuchter und eine allegorische Darstellung, diesmal an der Decke, zitieren eine fürstliche Innenausstattung. Die subtile Abstimmung der Blicke und Haltungen der Figuren, die eine Interaktion suggeriert, ließ die illusionistischen Portraits noch lebensechter wirken. Auf der Illustration sind die Dargestellten nurmehr durch die Gegenwart des Publikums als ausgestellte, künstliche Figuren erkennbar. Dem Künstler kam es offenbar darauf an, das Potential der Portraits zur Augentäuschung aufzuzeigen. Kein Kommentator des *Sallon de Cire* kam umhin, dieses Arrangement zu erwähnen und zu loben. Madame Tussaud würde später in ihrem eigenen Kabinett ebenfalls großen Wert nicht nur auf eine imposante Darstellung der Königsfamilie legen, sondern die Figuren auch zu angedeuteten Handlungsabläufen zusammenstellen, wie Curtius es ihr mit dem *grand couvert* gezeigt hatte.

Neben der Königsfamilie werden aber noch andere Berühmtheiten in fast jedem Bericht über den *Sallon de Cire* genannt: Rousseau und Voltaire, Benjamin Franklin und der Astronom und Bürgermeister Jean-Sylvain Bailly, der Finanzminister Jacques Necker und der General La Fayette gehörten zu den „großen Männern“, die immer wieder genannt wurden. Es war auch ein Portrait des Arztes Franz Mesmer zu sehen, dessen umstrittene Heilmethode, der sogenannte Mesmerismus, 1784 von einer königlichen Sonderkommission untersucht wurde.⁹⁴ Der deutsche Schriftsteller und Politiker August von Kotzebue erwähnte nach seiner Besichtigung 1790 die Portraits „der beyden Gefangenen, die in ihrer Gefangenschaft so interessant, und außer derselben so langweilig sind“. Gemeint waren damit der preußische Offizier Friedrich Freiherr von Trenck und der „Chevalier“ Henri Maser de Latude, die mit ihren Gefängnisausbrüchen und abenteuerlichen Fluchten vor der Polizei die Staatsmacht an

⁹⁴ Der Deutsche Franz Anton Mesmer (1734-1815) lebte 1778-1789 in Paris. Auch Ludwig XVI. und Marie-Antoinette zählten zu seinen Bewunderern, bis die Kommission, welcher die ebenfalls bei Curtius portraitierten Wissenschaftler Bailly und Franklin angehörten, den Mesmerismus für unwirksam erklärten, NDB 14, S. 209-211.

der Nase herumgeführt hatten und zu populären Volkshelden geworden waren.⁹⁵ Die Abgesandten des indischen Sultans Tipu Sahib, die Paris im Sommer 1788 unter großer Aufmerksamkeit der Bevölkerung besucht hatten, um Unterstützung gegen die Engländer zu erbitten,⁹⁶ waren ebenso portraitiert wie ein „türkischer Pascha“. Bei Letzterem handelte es sich vermutlich um den späteren Sultan Selim III., der sich um engere Beziehungen des Osmanischen Reiches mit dem Westen bemühte und dessen prächtige diplomatische Geschenke an Ludwig XVI. 1784 in einer Ausstellung zu sehen waren.⁹⁷ Neben den Portraits der „berühmten“ Männer gab es auch Darstellungen „schöner Frauen“ – man darf wohl die Madame du Barry, nach Kotzebue „schlafend und halbnackend“, und die Schauspielerin Mademoiselle Contat dazu rechnen.⁹⁸ Außerdem gab es die populären Bühnenliebblinge Janot und Tarare⁹⁹, „die Riesin vom Jahrmarkt“ und „Gott weiß wer sonst noch alles“¹⁰⁰ – wie Kotzebue zusammenfaßte. Die Portraits des umstrittenen Mesmer, der Bühnenfigur Janot, der aufsehenerregenden indischen Abgesandten oder der charmanten Mademoiselle Contat zeigen, daß Curtius sein Portraitzkabinett durch immer neue, populäre Figuren zu variieren und auch für

⁹⁵ KOTZEBUE 1791, S. 108-109. RENOUVIER 1863, S. 210, über Trenck, dessen Popularität auch daran deutlich wird, daß er in vielen Wachsfigurenkabinetten dargestellt war, z.B. in *Sylvester's*, vgl. Kapitel III.2.c in dieser Arbeit. SCHAMA 1989, S. 394-399, über Latude, dessen *Despotisme dévoilé ou memoirs de Latude* im 19. Jh. mehrfach aufgelegt wurde (dt.: *Fünfunddreißig Jahre im Kerker*). Ebenfalls ausgestellt war ein Portrait des Advokaten und Publizisten Simon Nicolas Henri Linguet (1736-1794), der seit 1780 fast zwei Jahre in der Bastille gefangen war. 1783 erschienen seine *Mémoires sur la Bastille*, LAROUSSE 10; EB 1911.

⁹⁶ PALAIS ROYAL 1988, S. 168 und 169; MEMOIRS 1838, S. 58. Bei ihrem Besuch in Curtius' Kabinett entstand vielleicht die Idee, seine Figuren auch in Indien auszustellen, PYKE 1973, S. 35. Später soll Marie Grosholtz eine Figurengruppe nach den Abgesandten und Sepoys modelliert haben, die im Grand Trianon in Versailles ausgestellt waren, wo sie auch während ihres Aufenthalts in Versailles logiert hatten, DUSSIEUX 1881, Bd. 2, 4. Teil, S. 338; MEMOIRS 1838, S. 58-59 und 66.

⁹⁷ Selim III. (1761-1808, reg. 1789-1807); ORIENT OBSERVED 1989; CRADOCK 1896; sein Portrait war auch in Sylvesters Kabinett in England ausgestellt, Kapitel III.2.c in dieser Arbeit.

⁹⁸ MERCIER 1782/88, Bd. 3, S. 25-26: „Il a modelé (...) les jolies femmes“. Louise Contat (1760-1813) war als Schauspielerin an der *Comédie Française* beliebt, wo sie mit 16 Jahren erste Erfolge feierte, LAROUSSE 4; LEMIRE 1990, S. 88.

⁹⁹ Die komisch-einfältige Figur Janot aus dem Stück „Janot ou les Battus payent l'amende“ von Louis François Archambault, gen. Dorvigny, 1779 in Paris uraufgeführt, wurde von Maurice-François Rochet (1756-1809), gen. Volange, so überzeugend verkörpert, daß sie 1780 der „Liebling des Hofes und der Stadt“ war; seine charakteristischen Attribute sind Wollmütze und Laterne, ABF I 1036, 145-160; ABF II 635, 266-273; WRIGLEY 1996. Der Soldat Tarare ist der Held einer tragisch-komischen Oper von Pierre de Beaumarchais und Antonio Salieri von 1787, LAROUSSE 14.

¹⁰⁰ KOTZEBUE 1791, S. 108-109. Die „Riesin“ war vielleicht Mademoiselle Lapierre, eine junge Deutsche, die in der Arkade 33 im Palais Royal auftrat, PALAIS ROYAL 1988, S. 212. Die Scheidung der Inhalte der Kabinette am Boulevard du Temple und im Palais Royal ist nicht einfach. Sicher ist, daß die *caverne des grands voleurs* auf dem Boulevard die „scélérats“ beinhaltete, während im Palais Royal der König zu sehen war. Vielleicht war die Besetzung mit dem zweiten Kabinett auf dem Boulevard weitgehend identisch. Möglicherweise war die *caverne* auch ein Teil dieses zweiten Kabinetts. Zum Inhalt allgemein vgl. ESPION 1782, S. 135-136; MERCIER 1782/88, Bd. 3, S. 25-26; NOUVEAU PALAIS-ROYAL 1783, S. 96-102; KOTZEBUE 1791, S. 108-109; FOURNEL 1887, S. 328-330; ISHERWOOD 1989, S. 202; LEMIRE 1990, S. 88-101.

wiederholte Besuche interessant zu halten wußte. Zeitgenossen bestätigten, daß sich jedes „unerwartete Ereignis“ sogleich in seinem Kabinett widerspiegelte.¹⁰¹ Jahre später sollte auch Madame Tussaud immer wieder für ihre schnelle Reaktion auf aktuelle Ereignisse gelobt werden.

Die Boulevards wie auch das Palais Royal waren durch das große Menschaufkommen und die Nähe der verschiedenen Anziehungspunkte für Vergnügungssuchende aller Stände beliebte Standorte für Ausstellungsetablissemments. Einerseits profitierten die Unternehmen von der gegenseitigen Nachbarschaft, andererseits herrschte aber auch ständige Konkurrenz um die Gunst der Flaneure.¹⁰² Im Palais Royal zum Beispiel gehörten mehrere Theater, das Marionettentheater, die Schattenspiele (*Ombres Chinoises*), verschiedene Buch-, Graphik- und Luxuswarenläden, Cafés und Restaurants sowie Gemäldegalerien und andere Ausstellungen zu Curtius' Nachbarn.¹⁰³ Vor allem die Theater des Palais Royal zogen ein vergnügungswilliges Laufpublikum an, das bis zum Beginn der Vorstellung noch Zeit für den Besuch einer Ausstellung haben mochte. Als ärgerliche Konkurrenz dagegen empfanden Curtius und Marie Grosholtz wahrscheinlich die nahe beim *Sallon de Cire* gezeigte Wachsfigur der „schönen Zulima (...) die seit 200 Jahren tot ist, & die man mit soviel Mühe erhalten hat, daß sie genauso schön und liebenswert ist, als wenn sie noch lebte“.¹⁰⁴ Die lebensgroße und illusionistisch gestaltete Figur des Bildhauers Pierre Philippe Mignot, die man für eine brillant konservierte Tote ausgab, lag nur mit einem Tuch bedeckt wie schlafend auf einem Sofa; gegen einen Aufpreis wurde das Tuch auch noch angehoben. Diese Ausstellung stand in keiner Beziehung zu Curtius' Kabinett. Zwar benutzten er und später Marie Tussaud zwar auch erotische Anspielungen in der Präsentation ihrer

¹⁰¹ NOUVEAU PALAIS-ROYAL 1783, S. 96-102; ESPION 1782, S. 135-136. Andererseits heißt es aber auch, die Kostüme hätten öfter gewechselt als die Portraits, CAMPARDON 1877, S. 25-27.

¹⁰² Zeitunglesen in einem der vielen Cafés und ein Besuch im *Sallon de Cire* wurden beispielsweise gern kombiniert, HALEM 1896, S. 194, und CRADOCK 1896, S. 59-60. Mrs. Mills im Londoner Exeter 'Change, Madame Tussaud im Baker Street Bazaar, Castan und Neumann in der Berliner Kaisergalerie, noch das moderne Berliner Panoptikum im Ku'damm-Eck rechneten mit ähnlichen Wechselbeziehungen zwischen nahe beieinanderliegenden Vergnügungseinrichtungen.

¹⁰³ Vgl. PALAIS ROYAL 1988; ISHERWOOD 1989.

¹⁰⁴ „la belle Zulima (...) qui étoit morte depuis 200 ans, & que l'on avoit conservée avec tant de soins, qu'elle étoit aussi belle & aussi agréable que quand elle vivoit“. Mignot (1715-1770) wurde 1757 mit einer „schlafenden Venus“, möglicherweise jene Figur, in die *Académie* aufgenommen, TB 11; NOUVEAU PALAIS-ROYAL 1783, S. 109-112; ADHÉMAR 1978, S. 206. SCHAMA 1989, S. 102, OCKMAN 1995, S. 102, bezeichnen Zulima als eine mit Menschenhaut bezogene Wachsfigur, vgl. auch ADHÉMAR ohne Quellenangabe; tatsächlich heißt es in NOUVEAU PALAIS-ROYAL 1783 lediglich: „une figure de grandeur humaine, couverte d'une peau peinte en couleur de chair“. Das Wort „peau“ = Haut ist wahrscheinlich im Sinne von Wachsschicht oder -überzug gemeint. S. Kapitel II.3.c in dieser Arbeit.

Figuren – gegen eine solche schon pornographische Zurschaustellung der Zulima blieben ihre Sinnenkitzel aber harmlos.

Gegen so direkte Konkurrenz wollte Curtius seinen *Sallon* deutlich absetzen. Eine Möglichkeit war es, die Räumlichkeiten besonders vornehm erscheinen zu lassen. Dazu trug zum einen das Gebäude selbst, der ehemalige königliche Palast, in dem die Ausstellung zu sehen war, bei. Trotz der in der Literatur erwähnten Prostituiertenschwärme, die seine Arkaden, Cafés und Theater bearbeiteten, galt es vor und nach der Revolution als gute Adresse.¹⁰⁵ Auch im Inneren hatte Curtius elegante Requisiten aufgebaut: Dem Inventar seines Wohn- und Arbeitshauses am Boulevard du Temple nach zu urteilen, hatte er Spiegel mit vergoldeten Rahmen, elegante Tischchen, samtbezogene Sitzbänke, vergoldete Kerzenhalter, gerahmte Ölgemälde, Vorhänge aus verschiedenen Materialien und etliche andere Objekte bevorratet,¹⁰⁶ um sie in seinen Ausstellungen bei Gelegenheit unterzubringen. Die beiden Abbildungen aus der ersten Hälfte der 1780er Jahre (Abb. 9 und Abb. 10) zeigen nicht nur die elegante Ausstattung mit dekorativen Wand- und Deckengemälden, Kronleuchter, einem großen Spiegel und gerahmten Bildern, sondern auch die eleganten Besucher. Zerlumpte Gestalten, vulgäre Prostituierte oder die gefürchteten ordinären Marktschreierinnen, die als fester Bestandteil der Pariser Bevölkerung gelten, sind darauf nicht zu sehen. Eine gewisse Vornehmheit bestätigt auch der zeitgenössische „Spion am Boulevard du Temple“, der über Curtius’ dortiges Kabinett weiß:

Eine Menge Schaulustiger und Kunstliebhaber füllt ständig diesen Salon und das mit gutem Grund. Die Künste erstrahlen dort in all ihrem Glanz, und die Pracht, die dort herrscht, dient nur als Zusatz zum überragenden Können dieses vollendeten Künstlers.¹⁰⁷

Die geschmackvoll-elegante Ausstattung steigerte also die Wirkung der Figuren; auch Madame Tussaud sollte später in Großbritannien großen Wert auf eine vornehme Raumgestaltung legen. Neben den prächtigen Möbeln sind in Curtius’ Inventar auch mehrere Lampen erwähnt, denn er arbeitete mit einer theatralischen Beleuchtung seiner

¹⁰⁵ NOUVEAU PALAIS-ROYAL 1783 widmet den Prostituierten ein ganzes Kapitel: Teil 2, Kap. LXI, S. 125-131. Andererseits hielt der Schriftsteller Rétif de la Bretonne (1734-1806) das Palais Royal für „the brain of the capital, (...) the centre of taste, the quintessence of politeness, or urbanity“, ISHERWOOD 1989, S. 217-247, bes. S. 224; s. auch NOUVEAU PALAIS-ROYAL 1783; HERVÉ 1816, S. 54-57, 194.

¹⁰⁶ Das Inventar wurde nach seinem Tode 1794 aufgestellt. Übersetzung einer Seite in LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 197-198; und CHAPMAN 1992, S. 113-114.

¹⁰⁷ ISHERWOOD 1989, S. 202, zitiert die erste Ausgabe *ESPION* von 1781, S. 58: „A crowd of the curious and of amateurs continuously fills the interior of this salon, and it is with just reason. The arts appear there in all their brilliance, and the magnificence that reigns there serves only as an accessory to the

Figurenarrangements. Über seine *caverne des grands voleurs* hieß es, die Figuren seien unter einem blauen Licht ausgestellt gewesen¹⁰⁸, um sie noch unheimlicher und bedrohlicher wirken zu lassen. Auch das übernahm Madame Tussaud für ihre spätere Ausstellung: Der vorteilhafte Effekt, den die künstliche Beleuchtung auf die Wirkung ihrer Wachsfiguren hatte, wurde in den britischen Zeitungen immer wieder hervorgehoben.

Im Palais Royal hieß Curtius' Kabinett nicht umsonst „Sallon“ – es sollte ein eleganter Treffpunkt für angenehme Unterhaltung und geistreiche Konversation in vornehmer Gesellschaft sein. Und tatsächlich konnte man dort nicht nur sein Wissen über die dargestellten Philosophen und Staatsmänner exerzieren, sondern auch seine Neugier auf den König und seinen Hof beim Betrachten der lebensechten Wachsportraits stillen und die sozialen Vorbilder in angemessener Atmosphäre studieren. Darüber hinaus war die Ausstellung geeignet, Kinder mit dem Wesen und Aussehen der Monarchie vertraut zu machen, denn der Zugang zu den Objekten der Neugierde war weniger aufwendig als in Versailles. Die belehrende Funktion eines Besuches war dadurch gewährleistet, daß es einen Erzähler gab, der die Figuren erklärte; wahrscheinlich hatte es auch Kataloghefte gegeben, in denen die dargestellten Persönlichkeiten wie in Madame Tussauds späteren „Biographical Sketches“ mit kurzen biographischen Angaben beschrieben waren.¹⁰⁹ Neben den wohlhabenden Pariserinnen und Pariser mit ihren Kindern kamen auch französische und ausländische Touristen, die sich im Wachsfigurenkabinett über die feine und nicht so feine Gesellschaft des Landes informierten.¹¹⁰

War der *Sallon* auch vornehm, vollkommen exklusiv war er nicht, denn der geringe Eintrittspreis von zwei sous soll „einen großen Andrang von Schaulustigen aller Stände“ hervorgerufen haben.¹¹¹ Andere Vergnügungen im Palais Royal, wie das

superior talents of this consummate artist.“

¹⁰⁸ LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 35; CHAPMAN 1989.

¹⁰⁹ Der in der NLS erhaltene Katalog eines auf einem Pariser Jahrmarkt ausgestellten Wachsfigurenkabinetts, ABRÉGÉ 1792, weist zwar keine eindeutigen Parallelen zum *Sallon de Cire* auf, zeigt aber, daß es solche Kataloge gegeben hat. Ein Erzähler ist u.a. erwähnt in: NOUVEAU PALAIS-ROYAL 1783, S. 96-102; DELÉCLUZE 1983, S. 343-346.

¹¹⁰ Z.B. CRADOCK 1896; HALEM 1896; KOTZEBUE 1791.

¹¹¹ Die Figuren „attirent un grand concours de curieux de tous états, par la facilité de se procurer ce plaisir pour deux sous“, ESPION 1782, S. 135-136. Der Eintrittspreis von zwei *sols* oder *sous* wird auch als „modique“, niedrig, bezeichnet, NOUVEAU PALAIS-ROYAL 1783, S. 96-102; MERCIER 1782/88, S. 25-26; THIERY 1787, Bd. 1, S. 273; CAMPARDON 1877, S. 25-27; weitere Preiseangaben ISHERWOOD 1989, S. 241, 243-245; über das Nebeneinander der verschiedenen Stände im Palais Royal, ISHERWOOD S. 248-250. SCHAMA 1989, S. 378, nimmt einen zweigestaffelten Eintrittspreis vor (2 *sous*) und hinter (12 *sous*) der Balustrade an, SOREL 1988, S. 180, glaubt, die zwei *sous* gälten nur für das Naturalienkabinett im Erdgeschoß, das *grand couvert* im Nebenraum koste dagegen 12 *sous*.

Marionettentheater oder die Chinesischen Schattenspiele, waren mit einem Eintrittspreis von zwölf bis 24 sous¹¹² wesentlich teurer. Ein zeitgenössischer Beobachter schrieb über letzteres: „Jene, die man so die kleinen Leute nennt, gehen nicht oft zu den Ombres Chinoises [Chinesische Schattenspiele]; der Bürger dagegen und sogar die gute Gesellschaft leisten sich dieses Vergnügen.“¹¹³ Wenn im Jahr 1789 der Tageslohn eines ungelerten Bauarbeiters um 30 sous betragen konnte und der eines Tischlers um 50 sous,¹¹⁴ erscheint ein Besuch in Curtius’ Kabinett jedenfalls auch für die „kleinen Leute“ erschwinglich gewesen zu sein. Reisende berichteten nicht nur von adligen Besuchern der Arkaden des Palais Royal, sondern auch von Handwerkern, gehobenen und einfachen Soldaten, Bauern aus der Provinz, Prostituierten und den als besonders vulgär bekannten Marktfrauen – ob sie allerdings Gebrauch von den Unterhaltungsangeboten gemacht und gelegentlich den *Sallon* betreten haben, ist nicht belegt. Jedoch scheint Curtius sowohl Klasse als auch Masse bei seinen Besuchern geschätzt und weniger hochgestellter Personenkreise nicht gefürchtet zu haben. Das wird auch daran deutlich, daß er zusätzlich zum *Sallon* Ausstellungsbuden auf der Foire St. Laurent und St. Germain, den beiden größten Pariser Jahrmärkten, betrieb.¹¹⁵ Inhaltlich konnten solche volksnahen Ausstellungen der edleren Einrichtung im Palais Royal durchaus ähnlich sein, wie der erhaltene Katalog eines solchen Jahrmarktskabinetts zeigt¹¹⁶: Neben dem König von Frankreich und anderen europäischen Monarchen (Friedrich II., Katharina die Große, Leopold II. oder Gustav III.) waren die populären Abenteurer und Bastille-Gefangenen Latude, Linguet und Cagliostro¹¹⁷ ebenso dargestellt wie Denker und Wissenschaftler, unter ihnen Voltaire, Rousseau, der Naturforscher Comte de Buffon oder Benjamin Franklin – die gleichen Portraits gab es auch im *Sallon de Cire* zu sehen. Bis zum Ausbruch der Revolution waren Curtius’ verschiedene Kabinette gut besucht

¹¹² ISHERWOOD 1989, S. 232.

¹¹³ NOUVEAU PALAIS-ROYAL 1783, S. 76-77: „Ce que l’on appelle le petit peuple ne va pas souvent aux Ombres Chinoises; mais en revanche le bon bourgeois, la bonne compagnie même se donnent ce plaisir.“

¹¹⁴ RUDÉ 1959, App. VII, und 1970, S. 166-168. Die Zahlen geben den tatsächlichen Lohn eines Tages wieder. Es sei vermerkt, daß Einkommenszahlen nur als ungefähre Richtwerte angegeben sind, da sie keine zuverlässige Auskunft über den Wert des Geldes sowie andere Einnahmen, Vergünstigungen oder Ausgaben enthalten.

¹¹⁵ ESPION 1782, S. 135-136.

¹¹⁶ ABRÉGÉ 1792 beschreibt ein Kabinett, das „dans la grande Loge sur le champ de Foire“ gezeigt wurde; neben den 50 im Katalog spezifizierten Portraits sollen noch fast 100 weitere ausgestellt gewesen sein. Ob dieses Kabinett von Curtius betrieben wurde oder nicht, läßt sich nicht feststellen, die vorhandenen Übereinstimmungen im Figurenprogramm sind nicht sehr charakteristisch.

¹¹⁷ Guiseppe Balsamo, Conte Alessandro Cagliostro (1743-1795) reiste als Abenteurer, Goldmacher und Geisterbeschwörer durch Europa; 1785 war er sechs Monate lang in der Bastille gefangen, EB 1911. Auch Curtius stellte sein Portrait im Palais Royal aus.

und er verdiente ein beachtliches Vermögen. Louis Mercier, ein zeitgenössischer Beobachter, bezifferte Curtius' Einnahmen im *Sallon* im Jahr 1782 mit bis zu 100 écus pro Tag, was der erheblichen Menge von 6.000 Besuchern zu entspräche.¹¹⁸ Bei ihrer Mitarbeit an diesen verschiedenen Ausstellungen lernte Marie Grosholtz, die Unterschiede in der Zusammensetzung des Publikums zu erkennen und den Zusammenhang mit der Lage und Ausstattung der Lokale einzuschätzen; sie selbst würde später nie auf Jahrmärkten ausstellen, sondern immer Räume in den vornehmsten verfügbaren Veranstaltungsräumen einer Stadt anmieten.

Curtius verließ sich nicht auf die Attraktivität seiner Ausstattung. Im Erdgeschoß seines Kabinetts im Palais Royal stellte er auch eine naturkundliche Sammlung aus. Zusätzlich engagierte er „lebende Ausstellungsstücke“ wie den dicken Paul Butterbrodt, der im Jahr 1786 im Zwischengeschoß über dem *Sallon* auftrat. Er wog, wie eine zeitgenössische Druckgraphik mitteilt, fast 250 Kilogramm. Eine zweite Graphik von 1787 zeigt die „außergewöhnlichen Phänomene der Natur“, die Curtius zuvor der königlichen Familie präsentiert hatte und nun den Neugierigen in seinem Zwischengeschoß im Palais Royal zur Besichtigung stellte: zwei farbige Kinder aus Guadeloupe, deren Haut durch eine Pigmentkrankheit scheckig geworden war.¹¹⁹ Außerdem stellte Curtius einen Bauchredner ein.¹²⁰ Denkbar ist, daß auch Madame Tussauds späterer Geschäftspartner Paul de Philipstal seine Lichtbildschau „Phantasmagoria“ im Kabinett aufführte, denn er war mit Curtius bekannt gewesen.¹²¹ Für ihr eigenes Kabinett engagierte Madame Tussaud später außer einer Musikkapelle keine anderen Künstler. Sie nahm nur einige wenige zusätzliche Attraktionen ins Programm, die aber kein zusätzliches Personal erforderten, wie eine Maschine zum Anfertigen von Portraitsilhouetten, die ihr Sohn Joseph bediente; im Wesentlichen

¹¹⁸ 100 écus = 600 livres (Pfund) = 12.000 sous : 2 sous pro Besucher = 6.000 Besucher. MERCIER 1782, S. 25-26; NOUVEAU PALAIS-ROYAL 1783, S. 96-102; der Verkauf von „petits groupes gaillard & libertins qu'il vend aux curieux pour orner leurs boudoirs“ soll dabei am einträglichsten gewesen sein, ESPION 1782, S. 135-136. Daneben nahm er auch private Portraitaufträge an. Offenbar steckte er die Gewinne vor allem in Immobilien; über Curtius' Grundbesitz s. LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 36 und Kauf- und Pachtverträge in MTA.

¹¹⁹ Die beiden Graphiken befinden sich im MC: Topo p.c. 33 D. PALAIS ROYAL 1988, S. 180; SCHAMA 1989, 378. „Fette“ wie der schleswig-holsteinische Bierbrauer Butterbrodt und Farbige, die unter der Pigmentkrankheit Vitiligo litten – oft als „menschliche Leoparden“ ausgestellt –, gehörten im 19. Jahrhundert zum Standardrepertoire der „Freak Shows“, vgl. FREAKERY 1996, S. 127-131, 323-325, 377-379. GP: Box Circusses, Folder Barnum.

¹²⁰ SCHAMA 1989, S. 378. War der Bauchredner vielleicht Mr. Charles, den Madame Tussaud in London und Edinburgh als guten Freund wiedertreffen würde?

¹²¹ Curtius soll Philipstal einmal in Paris aus dem Gefängnis geholfen haben, LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 63, 99-100.

konzentrierte sich Madame Tussaud auf die Perfektionierung ihrer Portraitausstellung und versuchte sich nicht in anderen Ausstellungszweigen.¹²²

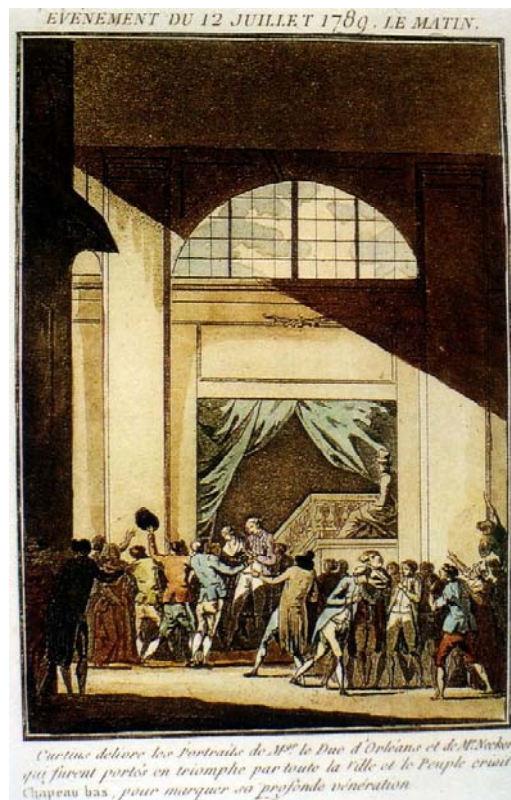


ABB. 11 J. FRANÇOIS JANINET: „EVENEMENTS DU 12 JUILLET 1789: LE MATIN. CURTIUS DELIVRE LES PORTRAITS DE MGR LE DUC D'ORLEANS ET DE M. NECKER...“, AQUATINTA, 1789-1791, PARIS, MC: R.G. 3745, DE VINCK NR. 1507.

Philippe Curtius war aber nicht nur ein Wachsfigurenbildner und Schausteller, er nahm auch am intellektuellen und politischen Leben Anteil. Als Mitglied des Jakobiner-Clubs und als Gastgeber salonartiger Treffen soll er mit den Denkern der Aufklärung und den späteren Revolutionspolitikern persönlich bekannt gewesen sein.¹²³ Der Umgang mit den vornehmen Gästen sowie die Tischgespräche von Voltaire, Rousseau, La Fayette und Franklin oder Marat und Robespierre waren für Marie Grosholtz neben Curtius wohl auch die einzige Bildungsquelle, eine Schule besuchte sie wahrscheinlich nie.¹²⁴ Curtius selbst sympathisierte sicher mit den politischen Forderungen seiner aufgeklärten

¹²² Eine Sammlung von Ölgemälden, darunter einige Portraits, kaufte sie 1822 wohl hauptsächlich zur Aufwertung der Dekoration ihres Kabinetts an. Die Sammlung von Napoleon-Relikten, die Anfang der 1840er Jahre Teil des Kabinetts wurde, ist eine Anschaffung ihrer Söhne und muß als Teil der Präsentation der Persönlichkeit Napoleon Bonapartes gesehen werden.

¹²³ ADHEMAR 1978, S. 207, 213; LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 38-50, bes. S. 47; beide stützen sich allein auf MEMOIRS 1838, Kap. 1-15.

¹²⁴ MEMOIRS 1838, S. 4-17, beschreibt die Konversationen der Philosophen. Den Rest bekam sie wohl von Curtius oder ihrer Mutter beigebracht. Schreiben muß sie von ihrer elsässischen Mutter auf deutsch gelernt haben, denn französisch konnte sie nur phonetisch schreiben: Es gibt keine Akzente, und manche Worte enthalten ein deutsches Dehnungs-h (z.B. „ma“ = mein, als „mah“). Französisch lernte sie

„Freunde“, schließlich gehörte er dem an der Regierung nicht beteiligten „Dritten Stand“ an. Als am 12. Juli 1789 die Entlassung des Finanzministers Necker in Paris bekannt wurde und öffentliche Proteste ausbrachen, kam eine aufgepeitschte Menschenmenge zu Curtius, um die Portraits von Necker, dem Herzog von Orléans und die Figur des Königs für einen Protestzug durch die Stadt zu borgen. Curtius händigte die Portraitbüsten der beiden ersteren aus (Abb. 11), brachte die Menge aber davon ab, auch die empfindlichere ganzfigurige Darstellung des Königs mitzutragen. Ohne das Portrait Ludwigs XVI. als „Schirmherr“ aber wirkte der Marsch wie eine Auflehnung gegen den König und wurde brutal zerschlagen, wobei auch die Wachsbüsten zerstört wurden.¹²⁵

Die Empörung über die sinnlose Gewalt gegen die Demonstranten entlud sich zwei Tage später im Sturm auf die Bastille. Curtius will persönlich daran beteiligt gewesen sein¹²⁶ und war auch einer der ersten, die sich als Bezirkskapitän der Nationalgarde meldeten. Bei Kriegsausbruch verpflichtete er sich gar, alle sechs Monate bis zum Ende des Krieges die gehörige Summe von 200 livres zu zahlen, und spendete sein Silber sowie weitere hohe Geldmengen an die Revolutionsregierung.¹²⁷ Auch sein Kabinett gestaltete er um: Der Ausrufer vor dem Eingang trug nun Revolutionskleidung anstatt königliche Livree und das *grand couvert*, das ursprünglich die Königsfamilie bei Tisch zeigte, wurde zu einem Abendessen der Mitglieder des Wohlfahrtsausschusses umgebaut.¹²⁸ Nach Juli 1789 hatte Curtius auch ein „Kabinett der Patrioten“ eingerichtet. Ein Besucher vermerkte 1790, er habe dort die Figuren der „Helden, die sich bei der Eroberung der Bastille ausgezeichnet hatten, und [die] eine[r] Bande Fischweiber“ gesehen.¹²⁹ Neben den amerikanischen „Vorvätern“ des

demnach nur mündlich.

¹²⁵ Ob die Übergabe der Portraits im Palais Royal oder am Boulevard du Temple stattfand, ist unklar, ESPION 1797, Bd. 1, S. 49; LESLIE/CHAPMAN 1978, bes. S. 41; PALAIS ROYAL 1988, S. 180. SCHAMA 1989, S. 379-384, schildert auch die Rede Curtius'. ADHÉMAR 1978, S. 206-207, vermutet, das Portrait des Königs hätte die brutale Niederschlagung der Demonstration verhindern können. Ein Kupferstich von 1789 in der Sammlung de Vinck (Paris, BNCE) zeigt die von den Soldaten angegriffenen Demonstranten am Place Louis XV; eine der Büsten liegt bereits zerschmettert am Boden.

¹²⁶ Ein Bericht über sein Engagement beim Sturm auf die Bastille s. CURTIUS 1790.

¹²⁷ ADHÉMAR 1978, S. 213; PILBEAM 2003, S. 39-40, genauer aber in PILBEAM 2003.

¹²⁸ BRAZIER 1883, Bd. 1, S. 186; FURNEL 1887, S. 330. Zum *grand couvert* s. auch Kapitel III.2.b in dieser Arbeit.

¹²⁹ HALEM 1896, S. 194: „puis, pêle-mêle, les héros qui se signalèrent à la prise de la Bastille, et une bande de poissardes. Quelques jours plus tard la scène était changée, et l'on voyait, entre autres personnages, Voltaire, Rousseau et Franklin assis à une même table et philosopant en paix.“ Die letzte Gruppe wurde schon in den 1780er Jahren erwähnt (CRADOCK 1896), kann also keine neuere, aktuellere Präsentation sein. Ich danke Gudrun Gersmann, Aachen, daß sie mir dieses Zitat zur Verfügung gestellt hat. Den Frauen vom Fischmarkt kam wohl spätestens seit ihrem Marsch nach Versailles am 5.10.1789

Befreiungskampfes, Washington und Franklin, waren Portraits einiger französischer Revolutionsführer ausgestellt, wie des Publizisten Loustalot und des Bürgermeisters Pétion.¹³⁰ Die Portraits des „Patrioten“ Palloy oder des Revolutionärs Georges Jacques Danton,¹³¹ die man dort erwarten würde, sind dagegen nicht belegt. Für das Jahr 1793 werden auch andernorts öffentliche Ausstellungen von Wachsbüsten oder -effigies bei den Totenfeiern für ermordete Revolutionshelden erwähnt und gelegentlich Curtius oder Marie Grosholtz zugeschrieben.¹³² Am bekanntesten ist wohl die des toten Marat, die für die Trauerfeier benötigt wurde. Sein durch Krankheit entstellter Leichnam eignete sich nicht für die von Jacques-Louis David geplante längere Ausstellung, die den Toten in seiner Badewanne zeigen sollte. Da gleichzeitig im *Sallon de Cire* die Inszenierung einer Wanne mit dem Portrait von Marat ausgestellt war, wurde vermutet, daß Curtius oder Marie Grosholtz die Wachsfigur nach Davids Angaben gefertigt und für die Totenfeier zur Verfügung gestellt hatten.¹³³ Diese Annahme ist aber nicht belegbar. Trotz der vielfältigen Nachweise revolutionärer Gesinnung und patriotischen Aktionismus’ erschien 1790 eine Flugschrift, welche die Ausstellung des Portraits des Herzogs von Orléans kritisierte und Curtius als Handlanger seines Vermieters denunzierte.¹³⁴ Ein Theateralmanach, in dem Curtius noch 1791 trotz seiner deutschen Herkunft als ausgezeichnete Patriot gelobt wurde, berichtete ein Jahr später: „Curtius ist entehrt. (...) Wir sagen nichts über sein Kabinett, weil es keinen Menschen mehr

Patriotenstatus zu, als sie den König zum Umzug nach Paris zwangen.

¹³⁰ PALAIS ROYAL 1988, Nr. 229, S. 187: „Le cabinet des Patriotes“, Aquatinta-Radierung von Dargez, MC: Topo 33 D. Eine Ansicht der Bastille und eine Kopie der Menschenrechtserklärung zieren die Wände. Ausgestellt waren Portraits von dem Geistlichen und Politiker Henri-Baptiste Grégoire (1750-1831); Jérôme Pétion de Villeneuve (1756-1794), Bürgermeister von Paris und Mitglied der Eskorte der Königsfamilie nach ihrem Fluchtversuch; Elisée Loustalot (1761-1790), vorübergehender Leiter der von Prudhomme herausgegebenen Wochenzeitung *Révolutions de Paris*.

¹³¹ Pierre-François Palloy (1755-1835) leitete mit großem theatralischen und unternehmerischem Geschick den Abbruch der Bastille, FOURNEL 1892. Auch ein Bildnis des massakrierten Bastillégouverneurs De Launay ist nicht vermerkt.

¹³² Büste bei der Totenfeier von Marie-Joseph Chalier, Effigies von Lazowski und Le Peletier, RENOUVIER 1863, S. 420-421; SOREL 1988, S. 180; LEMIRE 1990, S. 95-97; zu den Märtyrern der Revolution auch GAEHTGENS 1996. Schon 1791 trug man bei der Pantheonisierung Voltaires eine nackte Wachseffigie, vielleicht von Curtius’ Hand, durch die Stadt, DREYFOUS 1906, S. 420-426; HINMAN 1965, S. 333-334; DEMING 1989, S. 142-143. Ebenfalls 1793 schenkte Curtius der *Société des Jacobins* eine Wachsüste von Lajouski, RENOUVIER 1863, S. 19. Über andere, möglicherweise beteiligte Pariser Wachsbildner Ende des 18. Jh.s, LEMIRE 1990, S. 101.

¹³³ Danach soll David das Wachsportrait, das auf der von Grosholtz abgenommenen Totenmaske basierte, als Modell für sein berühmtes Gemälde benutzt haben. Die Beziehung zwischen Aufbahrung der Leiche, Davids Gemälde und dem Wachsportrait wurde in MEMOIRS 1838 konstruiert und von HINMAN 1965, S. 334-337, und GAEHTGENS 1996, S. 198-201, wiederholt.

¹³⁴ „[d’Orléans est] le directeur en chef (...) du temple de mémoire de Curtius, qui croiroit faire une crime de leze-soumission, en dégarnissant son cabinet de la figure enluminée de son Commettant“, NOUVEAU TABLEAU DE PARIS 1790, S. 39-40.

interessiert.“¹³⁵ Was diese Schmähung konkret ausgelöst hatte, ist nicht bekannt. Als Ausländer, Mieter im Palais Royal, früherer Portraitist des Königs und des Adels sowie als Aussteller von Portraits umstrittener politischer Persönlichkeiten war Curtius aber jederzeit für radikale Republikaner angreifbar. Dazu kam der äußere Druck der Kriegshandlungen: Im Sommer 1792 näherte sich die preußische Armee auf wenige Kilometer Paris. Zur Verteidigung der Hauptstadt berief die Regierung 20.000 Nationalgardisten aus der Provinz, welche so zu inoffiziellen Soldaten wurden. Daraufhin verfaßten die Pariser Gardisten eine Protestschrift. Angesichts des drohenden Einmarsches erschienen die Unterzeichner jedoch wie Verräter, welche die Stadt aus Eitelkeit nicht angemessen schützen lassen wollten; im Juni wurden sie zur öffentlichen Zurücknahme des Gesuches gezwungen – Curtius war einer von ihnen gewesen. Vielleicht versuchte er daraufhin durch die hohen Geldspenden seine Unterstützung des Krieges zu demonstrieren.¹³⁶ Als etwas später der französische General La Fayette in das Lager der Österreicher geriet, was in Paris als Desertion und Verrat an der Revolution verstanden wurde, zögerte Curtius offenbar, sich dieser Interpretation anzuschließen und das Portrait aus der Ausstellung zu nehmen.¹³⁷ Auch das könnte ihm Kritik eingebracht haben. Im Februar 1793 wurde ihm dann in der radikalen Wochenzeitung „*Révolutions de Paris*“ Sympathien für den König vorgeworfen, weil er die Aufbahrung des ermordeten Abgeordneten Lepelletier de Saint-Fargeau, nicht aber die Hinrichtung Ludwigs XVI. in der Ausstellung nachgestellt hatte – eine solche Inszenierung könnte man schließlich erwarten von einem Mann, „von dem wir gerne glauben mögen, daß er ein Patriot ist“.¹³⁸ Vermutlich war es ihm wie vielen Franzosen gegangen, die anfangs große Begeisterung für die politische und soziale Revolution

¹³⁵ *Almanach général de tous les spectacles de Paris...*, 1791, S. 266. Zitat 1792, Bd. 2, S. 307: „Curtius s’est déshonoré (...) Nous ne dirons rien de son cabinet, parce qu’il intéresse plus personne (...)“, (nach PILBEAM: BERICHT).

¹³⁶ Möglicherweise führte das auch zu seiner hohen Verschuldung.

¹³⁷ Beide möglichen Gründe für die plötzliche Mißbilligung des *Sallon*: PILBEAM 2003, S. 53-54. Andererseits soll Curtius die Figur schon im August 1792 „geköpft“ ausgestellt haben (La Fayette wurde am 19.8. „gefangen“ genommen), SOREL 1988, S. 180.

¹³⁸ „que nous aimons à croire patriote“, *Révolutions de Paris*, Nr. 188, 26. Februar 1793 (nach ADHÉMAR 1978, S. 207-208); der Abgeordnete Le Pelletier war wenige Tage vor der Hinrichtung des Königs im Januar 1793 von einem Royalisten erstochen worden. Louis-Marie Prudhomme gab die Zeitung vom 12.7.1789 bis 1794 heraus und war für ihren Inhalt verantwortlich. Er kritisierte weiter, daß die Ausstellung des toten Le Peletier nicht als Ausweis besonderer revolutionärer Aktivität genüge. In ihren MEMOIRS 1838, S. 155-156, hält Madame Tussaud fest, Curtius habe sich rein aus Selbsterhaltung als Revolutionär gegeben, eine Aussage, die ein Zugeständnis an die englischen politischen Verhältnisse gewesen sein mag. Bei dem Wachsbildner und -schausteller „Orsy“ im Palais Royal, dem RÉNOUVIER 1863, S. 19-20, die „représentations figurées de l’assassinat de Lapelletier et de l’assassinat de Marat“ zuschreibt, könnte es sich um eine Verballhornung des Namens Curtius handeln; LEMIRE 1990, S. 101,

empfanden, die Abschaffung der Monarchie und Hinrichtung des Königs aber ablehnten.

In dieser schwierigen Zeit der Kritik war es vermutlich Marie Grosholtz, die sich um das Kabinett kümmerte, da Curtius mit seinen anderen, „patriotischen“ Aufgaben als Hauptmann der Nationalgarde und vielleicht sogar als Diplomat in Deutschland beschäftigt war.¹³⁹ Sie erlebte jetzt eindringlich, wie (lebens-)notwendig es war, die Ausstellung aktuell zu halten und „alte“ Helden rechtzeitig zu beseitigen. Sie merkte auch, daß die Ausstellung immer möglichst neutral und unangreifbar gehalten werden und sowohl die Könige als auch die Königsmörder präsentieren sollte. Für ihren Aufenthalt in Großbritannien entwarf sie sich dann eine passendere Biographie: Sie stilisierte sich zu einer verfolgten bürgerlichen Royalistin und behauptete, mit Madame Elisabeth, der Schwester des Königs, befreundet und mit Joséphine de Beauharnais, der bewunderten ersten Frau Napoleon Bonapartes, im Gefängnis gesessen zu haben.¹⁴⁰ So machte sie einerseits ihre physische Nähe, andererseits eine ideelle Distanz zu den dargestellten Persönlichkeiten glaubhaft, eine Konstruktion, die ihr erlaubte, lebensechte Portraits ausstellen zu können, ohne in den Verdacht zu geraten, sich mit den Ideen und Idealen ihrer Modelle identifizieren zu müssen.

Über die Zeit nach Curtius' Tod 1794 bis zur Ankunft in London ist wenig über Marie Grosholtz bekannt. Ihr Lehrer hatte Schulden in Höhe von 55.000 livres hinterlassen, die nur langsam aus den Einkünften seiner drei Häuser getilgt werden konnten. In einer Hypothek vom 26. Floreal III (17.5.1795) verpflichtete sie sich, diese Summe ratenweise zu tilgen, daher durfte sie Paris acht Jahre nicht verlassen.¹⁴¹ Wer also in der zweiten Hälfte der 1790er Jahre unter Curtius' Namen durch England reiste und eine Ausstellung zeigte, in der unter anderem Portraitbüsten der französischen Königsfamilie „von Mr. Curtius in Paris“ zu sehen waren,¹⁴² ist nicht bekannt. Möglicherweise war es

sieht hier einen Konkurrenten.

¹³⁹ 1792 wurde er als Deutscher angeblich für einige Zeit ins besetzte Rheinland geschickt, um dort zu vermitteln, ADHÉMAR 1978, S. 207, 213; LEMIRE 1990, S. 92-93. WITTKOP-MÉNARDEAU 1973, S. 75, und PILBEAM: BERICHT können aber keinen offiziellen Auftrag dafür finden.

¹⁴⁰ Am ausführlichsten in MEMOIRS 1838, S. 292-293; vgl. auch KORNMEIER 1999, S. 42-43.

¹⁴¹ Kopie der Hypothek in MTA. Wahrscheinlich konnte sie daher erst im Jahre 1803 nach England reisen, nicht, wie angenommen (Leslie/Chapman 1978, S. 100-101), sofort nach dem Friedensschluß von Amiens 1802; die erste Anzeige für ihre Ausstellung datiert vom 3.2.1803 (Anh. 4, D1.).

¹⁴² Ankündigungszettel *Curtius's Grand Cabinet of Curiosities*, Birmingham, ca. 1796 (JJ: Waxworks 3); abgedruckt in: PYKE 1973, S. 35-36, vgl. auch ebenda, S. 96: „Mountstephen“. Die Ausstellung war auch in Manchester, Chester, Cambridge und Norwich zu sehen, vgl. zweiter Ankündigungszettel in JJ: Waxworks 3.

François Tussaud, der Mann, den Marie Grosholtz 1795 geheiratet hatte,¹⁴³ der aber in ihrem Leben eine seltsam geringe Rolle spielen sollte. Vielleicht entstand schon bei der Rückkehr der Büsten die Idee, vollfigurige Portraits französischer Charaktere in England zu zeigen. Da aber Madame Tussaud 1798 ein Kind erwartete (Joseph) und 1800 ein zweites (François),¹⁴⁴ war vorerst nicht an eine Tournee zu denken. François Tussaud sen. scheint auch nicht daran interessiert gewesen zu sein, denn es waren Marie und der vierjährige Joseph, die Ende 1802 oder Anfang 1803 nach London aufbrachen. Da Madame Tussaud Großbritannien nicht kannte und wahrscheinlich kein Englisch sprach, ging sie eine Geschäftspartnerschaft mit einem von Curtius' Bekannten ein, dem deutschen Schausteller Paul de Philipstal.

Philipstal war bereits seit Ende 1801 mit seiner Show „Phantasmagoria“ in London etabliert.¹⁴⁵ Er war ein Illusionist, der mit Hilfe einer Laterna Magica wie mit einem Diaprojektor transparente Bilder auf bewegliche Leinwände, durchsichtige Tücher und Rauchschwaden projizierte, so daß dabei die Illusion bewegter Bilder entstand; ein beliebtes Thema waren Geister und übernatürliche Phänomene.¹⁴⁶ Im Lyceum im Strand¹⁴⁷ hatte Philipstal für sich und für Madame Tussaud je einen Veranstaltungsraum gemietet, und seit Februar 1803 standen ihre Anzeigen in derselben Tageszeitung untereinander.¹⁴⁸ Auch die weitere Tournee war von Philipstal geplant: Im Mai 1803 sollte es nach Edinburgh gehen, danach nach Dublin. Die Weiterreise fand aber nicht

¹⁴³ François Tussaud (1769-1848) stammte aus Maçon, sein Beruf wird als „ingénieur“ angegeben, Hochzeit am 18.10.1795 (28. Vendemaire IV), Eintrag ins Heiratsregister, Kopie in MTA, abgedruckt in LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 90-91.

¹⁴⁴ Eine Tochter überlebt ihr erstes Jahr nicht; zu den Kindern s. LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 93, 95, 97.

¹⁴⁵ Anzeigen in MORNING CHRONICLE, z.B. Nr. 10177, 1.1.1802, S. 1, danach kontinuierlich bis Juli 1802. Für August bis November lassen sich keine Anzeigen für seine Show finden, vielleicht fuhr er in dieser Zeit nach Paris. Ab Anfang November ist er wieder in London. In London soll er „from the novelty of his entertainment“ große Summen eingespielt haben, WILKINSON 1819, Eintrag „Lyceum“.

¹⁴⁶ Zu Philipstals „Phantasmagoria“ s. *Specification of Invention*, 26.1.1802, PRO C.210/86, zusammengefaßt in: ANNUAL REGISTER 1803, S. 771-772. Die ausführlichste Beschreibung von Philipstals Aufführung (mit zusätzlicher Automaten-Sammlung) in: EDINBURGH EVENING COURANT, Nr. 14273, 11.6.1803, S. 1. Ein Plakat kündigt Philipstals und Maillardets Automaten und „Phantasmagoria“ noch für 1812 in London an, Ankündigungszettel, London, handschriftlich datiert 26.4.1812, JJ: Waxworks 4; vielleicht hatte Philipstal seine optischen und mechanischen Maschinen verkauft, denn als Direktor wird ein „Mr Louis“ genannt. Über Phantasmagorien allg. ALTICK 1978, S. 217-220; BREWSTER 1832, S. 80-81, zitiert in ALTICK 1978, S. 217-218; ROBERTSON 1985; CASTLE 1995; STAFFORD/TERPAK 2001, S. 84-85.

¹⁴⁷ Das *Lyceum* wurde 1771 als Ausstellungs- und Veranstaltungsraum für die Society of Artists, eine Abspaltung der Royal Academy, errichtet. Als die Society das Gebäude nach nur kurzer Zeit wegen finanzieller Schwierigkeiten abgeben mußte, wurden die Ausstellungs- und Aufführungsräume an verschiedene Aussteller und Theater- und Zirkusproduzenten vermietet, BRERETON 1903; GRAVES 1907, S. 301; WILSON 1952.

¹⁴⁸ MORNING CHRONICLE, Nr. 10417, 3.2.1803 (Anh. 4, D1.); Nr. 10519, 5.2.1803; Nr. 10525, 12.2.1803, etc. LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 101-102.

gemeinsam statt, Philipstal blieb wegen anderer Geschäfte zurück,¹⁴⁹ was Madame Tussaud nur Recht war, da sie sich von ihm unterdrückt fühlte und sie sich heftig gestritten hatten. Zwar traten beide Partner ungefähr zeitgleich in Edinburgh und später in Dublin auf, doch nicht mehr in den gleichen Veranstaltungsräumen – Madame Tussaud legte nun Wert auf ein eigenständiges Unternehmensbild, das nicht mit Philipstal in Verbindung gebracht werden sollte. In ihren Briefen charakterisiert sie ihn als einen windigen Geschäftsmann und eifersüchtigen und unehrlichen Partner. Sie schimpft später, er halte sie „wie eine Sklavin“, und bezeichnet ihn als ihren „eingeschworenen Feind“ und „das Monster“.¹⁵⁰ Im übrigen gingen seine Geschäfte schlecht. Tatsächlich scheint seine Premiere in Edinburgh schiefgegangen zu sein, denn er mußte eine Anzeige schalten, in der er sich dafür entschuldigte, daß „sein Apparat nicht vollständig funktionsfähig war und die gewünschten Effekte nicht erzeugen konnte“.¹⁵¹ Schon im Mai 1803 schrieb sie, er sei auf die Einnahmen aus ihrer Ausstellung angewiesen. Sie erkannte, daß sie sich mit einem äußerst unvorteilhaften Vertrag an den Illusionisten gebunden hatte, denn die Vereinbarung gewährte ihm die Hälfte aller ihrer Einnahmen, während sie selbst aus ihrer Hälfte die Kosten tragen mußte.¹⁵² So begann sie schon in London, Anwälte aufzusuchen, um den Vertrag auf die Möglichkeit der Auflösung prüfen zu lassen; diese konnten allerdings nur die Rechtsgültigkeit des Papiers bestätigen. Innerhalb eines Jahres aber gelang es ihr zum 1. Februar 1804, sich aus dem Vertrag auszukaufen,¹⁵³ was einen immensen finanziellen Erfolg ihrer Ausstellung voraussetzt.

Freundliche Unterstützung hatte sie offenbar von dem Bauchredner R. Charles bekommen, der von August 1802 an in London aufgetreten war und im April, kurz vor

¹⁴⁹ In ihren Briefen erwähnt Madame Tussaud manchmal Philipstals „Geschäfte [affaire] mit dem Baron“, Brief London, 25.4.1803, und Edinburgh, 11.5.1803; was und wen sie damit meinte, ist aber nicht bekannt.

¹⁵⁰ Brief Edinburgh, 8.7.1803: „il me mène comme un Esclave“; Brief Edinburgh, 26.5.1803: „il et mon enemie goure“ (= il est mon ennemi juré); Brief Waterford, 20.6.1804: „ce monter de filthal“ (= ce monstre de Philipstal).

¹⁵¹ EDINBURGH EVENING COURANT, Nr. 14276, 18.6.1803, S. 1: „MR DE PHILIPSTHAL ... entreats [the public] will accept his apology. That being the first night of opening, his apparatus was not completely in order and failed of producing the effect intended.“

¹⁵² Der Vertrag mit Philipstal scheint nicht erhalten zu sein. Aus Madame Tussauds Briefen nach Paris geht jedoch hervor, daß es ein juristisches Dokument gegeben haben muß, s. Briefe London, 25.4.1803 und Edinburgh, 11.5.1803.

¹⁵³ Brief Dublin, März 1804: „ge vous diere que ge fienie dieu mercie avec M de filtahl de bie Le premier feverie et ge travail poure mah et mes enfan et duet vah for bien“ (= je vous dis que j’ai fini – dieu mercie – avec M. de Philipstal depuis le premier fevrier et je travail pour mois et mes enfans et tout va fort bien.)

Madame Tussaud, nach Edinburgh weiterzog.¹⁵⁴ Als sie dort im Mai 1803 ankam und feststellen mußte, daß Philipstal nicht, wie versprochen, die Schiffspassage bezahlt hatte, lieh Mr. Charles ihr die rettenden £30.¹⁵⁵ Kurz darauf bot er an, Philipstal auszukaufen und seinerseits eine Partnerschaft mit Madame Tussaud einzugehen, was sie aber ablehnte: „nachdem ich Philipstal endlich losgeworden bin, wünsche ich keine Partnerschaft mehr mit wem auch immer“.¹⁵⁶ Er rät ihr auch, in Glasgow halt zu machen, wo er schon einmal sehr erfolgreich war. Während Philipstal, der sie nach Großbritannien gebracht und ihr dort auf die Beine geholfen hatte, sie als Konkurrentin ansah, deren Erfolg überwacht und ausgenutzt werden mußte, schien Mr. Charles sie eher als Kollegin behandelt zu haben. Der erfahrene Schausteller gab ihr vermutlich noch weitere gute Tips über lukrative Städte, billige Druckereien und respektable Unterkünfte, die ihr bei ihrem bevorstehenden Alleingang sehr nützlich gewesen sein müssen.

b) „Aus den plastischen Fingern der Madame Tussaud“¹⁵⁷ – Das Herstellen der Figuren

Als Wachsfigurenbildnerin und -ausstellerin stand Marie Tussaud anfangs im Schatten von Philippe Curtius, bis zu seinem Tod 1794 wurde sie nicht in Verbindung mit dem Wachsfigurenkabinett erwähnt. Doch beweist ihr späterer Erfolg in Großbritannien, daß sie selbst eine fähige Portraitistin und Ausstellungsmacherin gewesen sein muß, die sehr täuschend echte Wachsfiguren herzustellen wußte. Dabei ist der Begriff „Wachsfigur“ eigentlich irreführend, denn bei einem Portrait im Wachsfigurenkabinett bestehen nur die sichtbaren Inkarnatsteile wie Kopf, Hals, Dekolleté, Unterarme und Hände aus Wachs. Wie und woraus Madame Tussaud die Körper herstellte, ist von keinem

¹⁵⁴ Mr. R. Charles trat im Saville House am Leicester Square, London, auf und warb mit der Schirmherrschaft des Prince of Wales, MORNING CHRONICLE, z.B. Nr. 10372, 17.8.1802, S. 1; Nr. 10485, 29.12.1802, S. 1; Nr. 10519, 7.2.1803; Nr. 10552, 17.3.1803; Nr. 10597, 9.5.1803. In Edinburgh trat er erst in No. 63, South Bridge Street, auf, dann in No. 31, Prince's Street, EDINBURGH ADVERTISER, Bd. 79, z.B. Nr. 4103, 22.4.-26.4.1803, S. 1; EDINBURGH EVENING COURANT, z.B. Nr. 14266, May 26, 1803; Nr. 14292, July 25; CALEDONIAN MERCURY z.B. Nr. 12777, 4.8.1803, S.1. Rätselhaft bleibt, wann Mr. Charles ankam, denn er annoncierte noch am 9.5.1803 in London und schon am 22.4.1803 in Edinburgh. Später trifft man ihn auch in Bath und Manchester zur gleichen Zeit wie Madame Tussaud (BATH GAZETTE, z.B. Nr. 116, 21.12.1814, S. 3; MANCHESTER COURIER, z.B. Nr. 230, 23.5.1829, S. 2). Unklar ist, ob sie zwischenzeitlich Kontakt hatten.

¹⁵⁵ Brief Edinburgh, 11.5.1803: „M charle mats brete 30 lieber pour beie tout le afere“ (= M. Charles m'a prêté 30 livres pour paier tout l'affaire).

¹⁵⁶ „une fois débarassée de Philipstal je ne veux plus s'association avec qui que ce soit“, Brief Edinburgh, 9.6.1803.

¹⁵⁷ EXCHANGE HERALD, Nr. 581, 14.11.1820, S. 365: „from the plastic fingers of Madame TUSSAUD“

Zeitgenossen beschrieben worden. Von Curtius' Figuren ist nur bekannt, daß ihre Wachsköpfe auf „Puppen“ aufgesteckt waren.¹⁵⁸ Außer dem Hinweis, daß Madame Tussauds zweiter Sohn Francis, der eine Tischlerausbildung gemacht hatte, die Beine für das Portrait von George IV. und andere aus Holz geschnitzt haben soll,¹⁵⁹ gibt es keine Erwähnung, wie ihre Figuren unter den Kleidern ausgesehen haben. Einen Analogieschluß erlaubt aber die Portraitfigur Lord Nelsons, welche die Wachsbildnerin Catherine Andras 1806 für Westminster Abbey anfertigte:¹⁶⁰ Auch hier sind nur Kopf, Hals und Hände aus Wachs, der Körper dagegen ist vollständig aus Holz geschnitzt. Vollholzfiguren waren aber schwer und unhandlich, so daß Madame Tussaud mindestens bis zur Niederlassung der Ausstellung in London wohl eine ähnliche Lösung bevorzugt haben muß, wie sie die Londoner Wachsbildnerin Mrs. Salmon hundert Jahre zuvor benutzte: Als diese 1703 eine Wachsfigur von Frances, Duchess of Richmond für die Sammlung der Funeraleffigies in Westminster Abbey anfertigen sollte, gestaltete sie den Körper aus Leinwandbeuteln, die wie bei einer Spielzeugpuppe in Körperform aufgepolstert und an einem verstärkenden Gerüst befestigt waren.¹⁶¹ Mrs. Salmon fertigte aber nicht nur Wachsportraits für private Auftraggeber, sondern betrieb selbst eine bekannte Wachsfigurenausstellung in London.¹⁶² Es ist also anzunehmen, daß auch die Figuren im Wachsfigurenkabinett üblicherweise gepolsterte Holzkonstruktion für die Körper der Portraits benutzten. Wenn die Figuren beim Auf- und Abbau an- und ausgekleidet wurden, waren die Extremitäten vielleicht zusätzlich beweglich, wie die Funeraleffigie von Henry, Prince of Wales aus dem Jahr 1612 in Westminster Abbey, bei der Gelenke dafür sorgten, daß sie in verschiedenen Positionen gezeigt werden konnte.¹⁶³ Noch in den 1830er Jahren, als die Freunde des Philosophen Jeremy Bentham seine „Auto-Ikone“ zusammenstellten, war das Körpervolumen der Figur aus einer Mischung von Heu, Baumwolle und anderem auf die echten Knochen des Verstorbenen aufgepolstert, mit Papierbändern in der gewünschten Form umwickelt und fixiert und dann von seinen eigenen Kleidungsstücken bedeckt; Benthams Skelett war sogar beweglich montiert, so daß die Figur in verschiedenen Haltungen aufgestellt

¹⁵⁸ Ein Zeitgenosse spricht von den „mannequins qui supportent les têtes“, NOUVEAU PALAIS-ROYAL 1783, S. 96-102.

¹⁵⁹ Brief von Victor Tussaud an John Theodore Tussaud, o.J. (MTA: Personalakte Francis).

¹⁶⁰ HARVEY/MORTIMER 1994, S. 175-177; s. auch Kapitel III.2.a in dieser Arbeit.

¹⁶¹ HARVEY/MORTIMER 1994, S. 97.

¹⁶² S. Kapitel III.1.c in dieser Arbeit.

¹⁶³ HARVEY/MORTIMER 1994, S. 59-62.

werden konnte.¹⁶⁴ Auch Madame Tussauds Figuren werden wohl aus einem zum Teil beweglichen Holzskelett mit ausgestopften Leder- oder Stoffpolstern bestanden haben. Wie Madame Tussaud endlich die Wachsköpfe anfertigte, die sie an die Holzskelte montierte, ist ebenfalls nicht genau bekannt. Kein Modell und kein Zeitgenosse hat je eine Portraitsitzung mit ihr beschrieben. Daher gibt es nur Madame Tussauds eigene Angaben. Sie behauptete, die frühesten Portraits, die sie aus Paris mitgebracht hatte, seien zum größten Teil nach Gesichtsabgüssen, also nach Lebend- oder Totenmasken entstanden.¹⁶⁵ Tatsächlich war das Verfahren zum Abnehmen von Gesichtsabgüssen seit langem bekannt,¹⁶⁶ spätestens seit Ende des 18. Jahrhunderts, also der Zeit, in der Madame Tussaud in Curtius' Werkstatt lernte, waren sie ein weit verbreitetes Hilfsmittel für Portraitbildhauer.¹⁶⁷ Es ist also durchaus denkbar, daß Portraits von Curtius und Marie Grosholtz auf Lebend- oder Totenmasken basieren. Curtius selbst soll bei einem gewissen Sylvester, über den später noch zu sprechen sein wird, gesehen haben, wie man lebensechte Portraits mit Hilfe eines Abgusses machte. Sylvester, so beschrieb ein Führer zum Palais Royal von 1783, der den Leser direkt anredet,

schob zwei kleine Federkiele in [Ihre] Nasenlöcher und zwei ebensolche in beide Mundwinkel; dann rieb er Ihnen das Gesicht mit einer Art Öl ein & goß dann einen sehr feinen Gips darauf. Wenn der Gips getrocknet war, ergab er die Gußform mit dem Abbild; [Sylvester] goß Wachs in diese Maske, & die daraus entstandene Abformung stimmte mit großer Genauigkeit mit der Natur überein. Danach hat er diesen Köpfen noch Gesichtsfarbe gegeben, & durch das Einfügen von Augen, die dem Original

¹⁶⁴ Die Idee des Utilitaristen Jeremy Bentham (1748-1832) war es, auch die Verstorbenen noch zum Nutzen der Lebenden einzusetzen. Dazu sollten die Leichen erst zu wissenschaftlichen Zwecken anatomiert und die Überreste dann zu Erinnerungsskulpturen zusammengesetzt werden. Die Auto-Ikone mit seinem mumifizierten Kopf war aber so unansehnlich, daß 1842 ein Wachsportrait von Jacques Talrich (gest. 1851) auf den Körper mit dem Skelett gesetzt wurde. 1980-81 analysierte das Textile Conservation Centre die Figur, Bericht in TCC, Hampton Court, London. Über die Figur zuletzt CHAFFEE 2002, dort ältere Literatur. Zu Talrich PYKE 1973, S. 144-145; zu Bentham siehe Kapitel III.1.d und III.3.c in dieser Arbeit.

¹⁶⁵ In SKETCHES Cambridge 1819 heißt es z.B.: „90. Robespierre. Taken from his Head, after execution.“ Am ausführlichsten berichten Madame Tussauds MEMOIRS 1838 von den Gesichtsabgüssen. Das Gesicht wird im allgemeinen nicht mit Wachs, sondern mit Gips abgegossen; erst für den positiven Ausguß aus der am Gesicht gewonnenen Form kann man Wachs verwenden. Über Gesichtsabgüsse s. BENNDORF 1878; BENKARD 1926; SÖRRIES 1999. Über Körperabformungen allgemein s. FLEUR DE PEAU 2001; SECOND SKIN 2002.

¹⁶⁶ Cennino Cennini hatte sie schon Ende des 14. Jahrhunderts beschrieben, CENNINI 1933. Die Technik hat sich in den Jahrhunderten kaum verändert, vgl. KOLBE 1926.

¹⁶⁷ Schon im 16. Jahrhundert wurden möglicherweise Dürer und Luther Totenmasken zu diesem Zweck abgenommen, MEDER 1902; KORNMEIER 2002b. Seit den 1780er Jahren wurden Totenmasken auch zunehmend selbst als Portraits gehandelt, SÖRRIES 1999, S. 25-26.

gleich waren, in die Augenhöhlen wurden die Büsten den Vorbildern vollkommen ähnlich.¹⁶⁸

Es ist allerdings fraglich, ob Sylvester oder Curtius tatsächlich die als Lebendmaske entstandene Abgußform direkt mit Wachs ausgossen, wie nahegelegt wird. Dieses Verfahren wurde zwar bei Totenmasken angewandt, deren Formen so direkt wie möglich erhalten bleiben sollten, aber für ein Portrait mit dem Anschein des Lebens brauchte man Zwischenstadien, in denen zumindest die geschlossenen Augenlider abgetragen und neu modelliert werden konnten. Auch konnte das Gewicht des Gipses auf die weichen Teile des Gesichtes drücken, so daß die Wangenpartie leicht verzerrte – abgesehen davon, daß durch die Anspannung eines möglicherweise nervösen Modells der Abguß mißlingen konnte, wie auch die Anweisungen zeigen, die Mitte des 19. Jahrhunderts für den Umgang von Abformer und Modell formuliert wurden: Der Abformer

sollte [sein Modell] vorwarnen, keine Angst vor der Hitze zu bekommen, die der Gips absondern wird und die ansteigen wird. Wenn das Gesicht abgegossen wird, muß der Künstler dem Modell unbedingt sagen, daß sie [!] den Mund und die Augen geschlossen halten muß. Er sollte sie warnen, daß der Gips unweigerlich Auswirkungen auf die Haut haben wird, so daß keins der Modelle Grund für Vorwürfe hat.¹⁶⁹

Neben den Unwägbarkeiten eines unvorsichtigen Modells würden auch Grate, Lufteinschlüsse und verschwommene Partien später den illusionistischen Eindruck stören. Zwar konnte das Wachsbild nach dem Gießen noch korrigiert werden, doch würden zu große Eingriffe das Gesamtbild stören. Um also den Zufall auszuschalten, brauchte man eine Positivform, die zwischen der Negativmaske und dem fertigen Bildnis stand und an der man die notwendigen Überarbeitungen vornehmen konnte. Dazu drückte man die Maske mit feinem Ton aus und erhielt so einen genauen Abdruck des ursprünglichen Gesichtsabgusses, der als Prototyp für das Portrait bearbeitet werden

¹⁶⁸ NOUVEAU PALAIS-ROYAL 1783, S. 96-102: „il fourroit deux petits tubes de plumes dans les narines, deux pareil aux deux coins de la bouche; il vous frottoir la figure avec une espèce d’huile, & alors y couloit un plâtre très-fin. Le plâtre une fois sec donnoit le creux de la ressemblance; il couloit de la cire dans ce creux, & à coup sûr les formes rendues étoient conformes à la nature. Il donnoit ensuit un coloris à ces têtes, & en ajoutant dans les orbites, des yeux pareils aux originaux, les bustes étoient parfaitement ressemblans.“ So perfekt die Portraits auch gewesen sein mochten, Sylvester konnte sich in Paris nicht etablieren; er ging in den 1790er Jahren nach Großbritannien, s. Kapitel III.2.b und c in dieser Arbeit.

¹⁶⁹ „He should warn her not to be afraid of the heat which the plaster will acquire and which will increase. If the face is to be used to make the cast, the artist must impress upon the model the need to keep the mouth and the eyes closed. He should warn her that the plaster will inevitably have effects on the skin so that no model can have any reasons to reproach him.“ Edouard Papet zitiert hier Manuel Roret, 1850, SECOND SKIN 2002, o.S.

konnte.¹⁷⁰ Erst von dieser Tonskulptur wurde ein weiterer Gipsabguß als endgültige negative Gußform für das Wachsportrait angefertigt. So muß man denn selbst bei glaubwürdiger Versicherung der Verwendung eines Originalgesichtsabgusses davon ausgehen, daß die fertige Skulptur mindestens eine Überarbeitungsversion vom direkten Abdruck des Gesichtes entfernt ist.

Daß dieser Zwischenschritt des Tonmodells bei der Beschreibung von Sylvesters Portraittechnik nicht erwähnt ist,¹⁷¹ zeigt, wie sehr es dem Autor darauf ankam, die physische Nähe des Bildes zum Gesicht des Portraitierten zu betonen. Ein Lebendabguß garantierte nicht nur, daß der Künstler die zu portraittierende Person tatsächlich zu Gesicht bekommen hat, sondern bedeutete auch, daß das Modell über die Innenseite der ihm auferlegten Gipsmaske, die dann mit Wachs ausgegossen wurde, auch die Oberfläche des Wachsportraits berührt hatte. Über die physische Spur dieser Berührung, die das Gesicht im Gips hinterließ, übertrug sich wie bei einem Stempel jeder Punkt des Gesichtes beim Abgießen unmittelbar auf jeden entsprechenden Punkt des Abgusses, der dadurch eine besondere Ähnlichkeitsbeziehung zum Modell bekam. Der Abguß gehört wie Vorder- und Rückseite einer Münze so eng zum Körper des Modells, daß er fast als ein Körperteil angesehen werden kann. Die Form, aus der er entstand, stellt das Gesicht dar, nicht weil sie ihm so ähnlich ist, sondern weil sie ein Teil von ihm ist: sein für gewöhnlich unsichtbares Negativ. Dem Wachsportrait, das mit dem Abguß eines Gesichtes in Verbindung gebracht wird, billigt man daher ein unübertreffbares Maß an Authentizität und Ähnlichkeit mit dem Vorbild zu.¹⁷²

So überrascht es nicht, daß auch Madame Tussaud betonte, ihre Portraits seien aus Lebend- oder Totenmasken hervorgegangen. Zum Beispiel heißt es in ihren Lebenserinnerungen, sie habe Voltaire zwei Monate vor seinem Tode im Jahr 1778 noch einen Gesichtsabguß abgenommen, um daraus ihre erste eigenhändige Wachsfigur zu arbeiten. Außerdem habe sie Gesichtsmasken von Rousseau, Franklin, Mirabeau und „den wichtigsten Persönlichkeiten der Zeit“ angefertigt, „die sich äußerst geduldig in

¹⁷⁰ So begann vermutlich Pietro Torrigianis seine Terracottabüste des englischen Königs Heinrich VII., GALVIN/LINDLEY 1988, S. 902.

¹⁷¹ Auch ansonsten ist der Bericht nicht sehr detailliert, denn es ist zum Beispiel nötig, den abzugießenden Gesichtsbereich mit einer Art Manschette einzugrenzen, damit der Gips nicht abläuft, vgl. Cennini 1933 und dazu DIDI-HUBERMANN 1999a), dort Abb. 26.

¹⁷² Daher ist der Abguß einerseits ein „nicht von Hand“ gemachtes Bild, ein „archeipoieta“ und ein „vera icon“, andererseits ein „Selbst-Bild“, ein technisch produziertes Bild. Semiotisch gesprochen ist der Gesichtsabguß (das Zeichen) ein Index des Modells (des Bezeichneten).

die Hände der holden Künstlerin begaben“.¹⁷³ Selbst Napoleon soll ihr gestattet haben, einen Gesichtsabguß anzufertigen: 1799 oder 1800 bestellte seine erste Frau Joséphine angeblich Madame Tussaud dazu in die Tuileries, damit sie ihr eine möglichst lebenssechte Portraitbüste des Ersten Konsuls in Wachs modellierte. Diese Episode ist zwar denkbar, ist aber nirgendwo festgehalten worden außer in Madame Tussauds eigenen Erzählungen.¹⁷⁴ Wenn es stimmte, daß Joséphine ein Portrait bestellt und Marie Grosholtz dafür zum Abnehmen eines Lebendabgusses in den Palast eingeladen hatte, machte sie bei der Gelegenheit offenbar eine Kopie für ihr Kabinett. So kam wohl auch Curtius zu den Portraits der französischen Königsfamilie, die Marie Grosholtz 1794 von ihm erbt. Obwohl keine unabhängige Quelle es belegt, könnte er Anfang der 1780er Jahre, möglicherweise mit Hilfe seiner Schülerin, in Versailles Lebendmasken von Ludwig XVI., Marie-Antoinette, ihrer Tochter und dem Dauphin abgenommen haben, um im Auftrag des Königs oder der Königin lebenssechte Portraits zu modellieren. Wie Antoine Benoist, der Hofwachsmodelleur Ludwigs XIV., ein Jahrhundert zuvor¹⁷⁵ könnte er sich dann erbeten haben, Kopien in seinem Kabinett ausstellen zu dürfen. Zwar heißt es über die bei Madame Tussaud in England ausgestellten Figuren der französischen Königsfamilie anfangs, Curtius hätte sie als königliches Geschenk an den indischen Sultan Tipu Saib angefertigt und wegen des Ausbruchs der Revolution nicht ausliefern können,¹⁷⁶ doch gab es die königlichen Portraitfiguren schon als *grand couvert* im *Sallon* zu sehen, bevor Tipu Saib durch seine Gesandten im Sommer 1788 den persönlichen Kontakt mit dem Königshaus in Paris aufnahm. Für den Sultan vorgesehene Figuren können also nur Kopien dieser bereits bestehenden Ausstellungsstücke gewesen sein.¹⁷⁷ Obwohl Madame Tussauds Angaben zur Entstehung ihrer Figuren beim ersten Besehen recht ausführlich und glaubwürdig

¹⁷³ „to her was confided the task of taking casts from the heads of Voltaire (...) and the principal characters of that period, who most patiently submitted themselves to the hands of the fair artist“; MEMOIRS 1838, S. 17. Von Rousseau sollte es allerdings 1819 heißen, die Figur sei „Taken from a model executed by M. Coursis [sic]“, SKETCHES Cambridge 1819.

¹⁷⁴ MEMOIRS 1838, S. 499-500; dort war allerdings auch festgehalten, daß sie Joséphine aus dem Gefängnis kannte (MEMOIRS 1838, S. 292-293), was ebenfalls nicht nachweisbar ist, PILBEAM: BERICHTe jedenfalls hält das Zusammentreffen im Kerker für höchst unwahrscheinlich.

¹⁷⁵ Siehe Kapitel III.2.b in dieser Arbeit.

¹⁷⁶ SKETCHES Edinburgh 1803.

¹⁷⁷ Der Ursprung der Portraitfiguren wird weiter verunklärt durch spätere Angaben zu ihrer Entstehung: In SKETCHES London 1835, S. 20, heißt es, die Figuren seien im Jahr 1790 entstanden „und einige Zeit im Petit Trianon in Versailles ausgestellt“ gewesen; in Madame Tussauds Lebenserinnerungen steht schließlich, „[Louis XVI], the queen, all the members of the royal family, and most of the eminent characters of the day, submitted to Madame Tussaud, whilst she took models from them.“ – und zwar vor 1790, MEMOIRS 1838, S. 58.

wirken, sind sie doch äußerst ungenau und widersprüchlich. Konstant bleibt lediglich die Suggestion, die Portraits seien mit Hilfe von Gesichtsabgüssen entstanden.

Für die Attraktivität der Ausstellung noch wichtiger waren die Stücke, die angeblich aus den originalen Totenmasken hingerichteter Revolutionäre entstanden waren. Ein Augenzeuge berichtete, er habe Curtius 1793 am Rande eines Massengrabes auf dem Pariser Friedhof der Madeleine beobachtet, wie er eine Mulde in die Erde gedrückt, flüssiges Wachs eingefüllt und den abgeschlagenen Kopf der Madame Du Barry hineinrollt habe, um einen Gesichtsabdruck der guillotinierten Madame zu erhalten.¹⁷⁸ Das Portrait der Madame Du Barry war aber schon vor ihrem Tod in der Ausstellung zu sehen gewesen, und ein Totenportrait von ihr – als abgeschlagener Kopf gar – wurde nie erwähnt. Auch bei den Portraits der Princess de Lamballe, von Marat, Fouquier Tinville, Carrier, Hébert, Charlotte Corday und Robespierre taucht die Versicherung, sie seien direkt von den toten Köpfen entstanden, immer wieder auf – die letzteren drei will Marie Grosholtz selbst auf dem Friedhof der Madeleine abgenommen haben.¹⁷⁹ Marats Totenmaske soll gar von Jacques-Louis David als Hilfsmittel für sein berühmtes Gemälde des toten Marats in Auftrag gegeben worden sein: Madame Tussaud, so heißt es in ihren Lebenserinnerungen,

wurde von einigen Gendarmen geholt, die sie zu Marats Haus brachten, kurz nachdem er von Charlotte Corday getötet worden war, damit sie einen Abguß von seinem Gesicht machte. Er war noch warm und sein blutender Körper und der leichenhafte Anblick seiner fast teuflischen Züge boten ein Bild vollkommener Schrecklichkeit (...) Es geschah auf [Davids] Anweisung, daß Madame Tussaud [den] Abguß von Marats Gesicht abnahm (...), nach dem David ein großartiges Bild von der Ermordung dieses Monsters machte und darauf schrieb ‚David à Marat‘.¹⁸⁰

Merkwürdig ist jedoch, daß David nach den Erinnerungen eines seiner Schüler überrascht war, als er die Totenportraits der Revolutionäre 1804 das erste Mal im *Sallon de Cire* sah.¹⁸¹ Es gibt noch weitere Exemplare der Totenmasken und -portraits von

¹⁷⁸ FLEISCHMANN 1908, S. 290-291, zitiert die *Mémoires historiques de Jeanne Gomar de Vaubernier, comtesse du Barry*, hrsg. v. M. De Favrolle, Paris an XI (1803).

¹⁷⁹ MEMOIRS 1838, S. 254, 340-342, 356, 385, 408, 425, 431; SKETCHES seit 1819. Die abgetrennten Köpfe von Robespierre und Carrier sind seit Ende 1803 annonciert, allerdings ohne Hinweis auf die Totenmasken, GLASGOW HERALD, 3.10.1803, S. 3.

¹⁸⁰ „[Grosholtz] was fetched by some gens d’armes, who took her to the house of Marat, just after he had been killed by Charlotte Corday, for the purpose of taking a cast from his face. He was still warm, and his bleeding body and the cadaverous aspect of his almost diabolical features presented a picture replete with horror (...) It was by [David’s] orders that Madame Tussaud took a cast from the face of Marat (...) from which David made a splendid picture of the scene of the monster’s assassination, and had written upon it, ‚David à Marat‘ (...)“, MEMOIRS 1838, S. 199, 279.

¹⁸¹ DELÉCLUZE 1983, S. 343-346.

Opfern der Guillotine zum Beispiel in der Sammlung des Department of Anatomy der Universität Edinburgh, in den Staatlichen Museum für Völkerkunde in Dresden oder in der Sammlung Hutton in der Princeton University Library.¹⁸² Doch auch hier ist nicht eindeutig, ob sie echt sind: Das Totenportrait von Robespierre in Dresden, das als Totenmaske gilt, weist zum Beispiel eine unregelmäßige Halswunde auf, keine glatte, wie sie die Klinge der Guillotine hervorgerufen hätte.¹⁸³ Das bedeutet, daß die Totenmaske zumindest am Hals nachbearbeitet wurde, möglicherweise aber auch an anderen Stellen. Ob Curtius oder Marie Grosholtz die Urheber gewesen waren, kann aber nicht mehr nachvollzogen werden.

Von den britischen Persönlichkeiten, mit denen Madame Tussaud nach 1803 ihre Sammlung erweiterte, gibt es dann auch kaum mehr Hinweise auf Gesichtsabgüsse – man könnte fast glauben, daß Madame Tussaud nur bei jenen Portraits behauptete, sie seien auf Grundlage einer Lebend- oder Totenmaske entstanden, deren Vorbilder dies nicht mehr bestreiten konnten. Zumindest hat Madame Tussaud im 19. Jahrhundert, während rohe, unbearbeitete Gesichtsabgüsse von Denkern, Künstlern und Politikern immer populärer wurden, die Verwendung solcher Hilfsmittel für ihre Wachsportraits aufgegeben.

Stattdessen taucht jetzt immer wieder die Versicherung auf, die Portraits seien „nach dem Leben“ gefertigt – „Taken from Life“ –, was andeutete, die Dargestellten hätten Madame Tussaud persönlich Modell gestanden. Da sie während ihrer Tour auch Aufträge für Portraitbüsten annahm, ist es vorstellbar, daß einige der Wachsfiguren in einer klassischen Künstler-Modell-Begegnung entstanden seien. Bei einem Dr. S. Solomon „aus Gilead-House“ zum Beispiel, dem Fabrikanten einer Wundermedizin aus Liverpool, dessen Portrait zwischen 1814 und 1816 in der Ausstellung zu sehen war, ist gut vorstellbar, daß sie ihn bei ihrem Besuch in Liverpool 1813 persönlich kennengelernt und einen Sitzungstermin mit ihm vereinbart hat. Vielleicht hatte auch er, oder ein Freund oder Verwandter, Madame Tussaud mit einem Wachsportrait beauftragt, und sie beschloß, eine Kopie in ihr Kabinett einzufügen.¹⁸⁴ Gleiches kann auch für den Edinburgher Arzt und Philanthropen Alexander Wood gelten, dessen Portrait 1803 als spektakuläre Neuanfertigung beworben wurde.¹⁸⁵ Mit der beliebten

¹⁸² Vgl. HUTTON 1892; Abbildungen in BENKARD 1926; DEATH MASKS o.J.

¹⁸³ MENSCH 1999, Kat.-Nr. 1/37a, S. 130.

¹⁸⁴ ANKÜNDIGUNGSZETTEL Bristol 1814 (MTA). Offenbar hatte sie seine Popularität aber überschätzt, denn das Portrait wird auf der Tournee nie wieder erwähnt. S. auch LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 137.

¹⁸⁵ EDINBURGH EVENING COURANT, Nr. 14288, 16.7.1803, S. 1. Auch sein Portrait fand später keine

Sängerin Madame Catalani könnte ebenfalls eine persönliche Portraitsitzung stattgefunden haben, denn sie bereiste auf ihrer Tournee durch Großbritannien zeitweise die gleiche Strecke wie Madame Tussaud.¹⁸⁶ Allerdings gab Madame Tussaud an, das Portrait 1809 in Dublin angefertigt zu haben, obwohl sie das Portrait bereits seit 1808 ausstellte und 1809 auch schon wieder in Schottland war.¹⁸⁷

Wer also auf „Medienpräsenz“ Wert legte und ein Wachsportrait in einer öffentlichen kommerziellen Ausstellung als schmeichelhaft oder werbewirksam empfand wie der genannte Geschäftsmann oder die Sängerin, fand sich vermutlich gern für eine Portraitsitzung mit der Wachsmodelleurin bereit, auch wenn das möglicherweise bedeutete, die unangenehme Prozedur eines Gesichtsabgusses über sich ergehen lassen zu müssen. Ob allerdings der russische Zar Alexander I. bei seinem Besuch in London 1814 Zeit oder Interesse hatte, Madame Tussaud Modell zu sitzen, wie der Zusatz „nach dem Leben, als er in England war“ im Katalog von 1819 impliziert, ist schwer zu entscheiden.¹⁸⁸ Jedenfalls hielt sie sich 1814 im Westen und Südwesten des Landes auf, nicht in London, wo sich die Führer der alliierten Nationen nach dem vermeintlichen Sieg über Napoleon trafen. Ein zweites Napoleon-Portrait entstand laut Katalog von 1819, „als er an Bord der Bellerophon vor der Küste von Torbay war“, ¹⁸⁹ von wo aus er ins Exil nach St. Helena gebracht werden sollte. Tatsächlich stellte Madame Tussaud im Frühjahr 1815 in Plymouth aus, so daß sie leicht einen Abstecher ins ungefähr 40 Kilometer entfernte Torbay machen konnte, um Napoleon noch einmal zu portraituren. Während die Formulierung suggeriert, daß Madame Tussaud selbst auf der Bellerophon gewesen war, ist jedoch kaum vorstellbar, daß der schon beim ersten Treffen einsilbige Ex-Kaiser sie zu einer weiteren Portraitsitzung empfangen hätte. Madame Tussaud wird wohl eher auf einem der Boote gewesen sein, die Schaulustige an das Schiff brachten, damit sie einen Blick auf den gefallenen Kaiser erhaschen konnten. Auch von dort konnte sie die Veränderungen an seinen Zügen nur durch einen Feldstecher studiert haben. Weiterhin ist fraglich, ob der Prince of Wales nicht zu beschäftigt war, um

Erwähnung mehr.

¹⁸⁶ Sie trat 1812 in Leeds und Manchester auf und 1824 in Oxford, zur gleichen Zeit war auch Madame Tussaud vor Ort, zu ersehen aus lokalen Zeitungsanzeigen.

¹⁸⁷ SKETCHES Cambridge 1819, Nr. 56; Ankündigungszettel Glasgow, vor 1809 (ECA: Advertisements Madame Tussaud &c.).

¹⁸⁸ „Taken from Life, when in England, in 1814.“ SKETCHES Cambridge 1819. Dem Portraitmaler Thomas Lawrence (1769-1830) jedoch saßen 1814 sowohl Alexander I. als auch Friedrich Wilhelm III. und Fürst Blücher Portrait, PRIESTLEY 1971, S. 121.

¹⁸⁹ SKETCHES CAMBRIDGE 1819, Nr. 35: „Taken when he was on board the Bellerophon, off Torbay, 1815.“

Madame Tussaud „wenige Tage vor seiner Krönung am 19. Juli 1821“ für eine Portraitsitzung zu treffen, wie es im Ausstellungskatalog 1822 heißt.¹⁹⁰ Zudem war schon Ende 1820, dem Jahr der eigentlichen Thronbesteigung, eine neue Figur annonciert gewesen – „nach einer Büste, die von einem angesehenen Künstler innerhalb der letzten drei Wochen ausgeführt wurde; sie gilt generell als eine der größten Ähnlichkeiten überhaupt“.¹⁹¹ Auch befand sich die Ausstellung gerade kurz vor seiner Krönung in nicht geringer Entfernung in Liverpool. Denkbar wäre allerdings, daß Madame Tussaud selbst oder einer ihrer Söhne vorübergehend in die Hauptstadt gereist waren, um bei einer persönlichen Sitzung oder bei einem der letzten öffentlichen Auftritte des Prinzregenten Skizzen zu machen. Tatsächlich schätzten einige Mitglieder der englischen Königsfamilie die Wachsbildnerei durchaus: Auf einem Ankündigungszettel aus den 1790er Jahren wird ein Mr. Monstevens als „Hofmodelleur des Prince of Wales“, also des späteren Prinzregenten, bezeichnet.¹⁹² Im Jahr 1802, noch bevor sie das Portrait Lord Nelsons für Westminster Abbey modellierte, wurde Catherine Andras zur „Hofwachsmodelleurin“ Königin Charlottes, der Frau George III. und Mutter des Prinzregenten, ernannt.¹⁹³ Auch Königin Charlottes Enkelin, die Tochter des Prinzregenten und Princess of Wales, saß mehrmals nicht nur Catherine Andras, sondern auch dem schottischen Wachsbildner John Henning für ein Portraitmedaillon Modell.¹⁹⁴ So ist einerseits vorstellbar, daß auch Madame Tussaud oder einer ihrer Söhne eine königliche Portraitsitzung gewährt bekamen, denn ob die Portraitierten für eine Sitzung zur Verfügung standen oder nicht, hing wohl im Wesentlichen von der betroffenen Persönlichkeit und ihrer Einstellung zu Portraits allgemein ab, weniger von ihrem gesellschaftlichen Rang. Erlaubte König George III. selbst dem renommierten Bildhauer Francis Chantrey 1810 nur zwei Sitzungen für eine Portraitbüste, obwohl

¹⁹⁰ SKETCHES Manchester 1822: „Taken from Life, a few days previous to the Coronation, July 19, 1821.“ Das Portrait des Prinzregenten war bereits seit 1808 in der Ausstellung vertreten, obwohl es erst 1812 den Zusatz „taken from life“ trägt, Ankündigungszettel Hull, 1812 (Anh. 4, D2.). Thomas Lawrence malte auch mehrere Portraits des Prinzregenten und Königs George IV., die sich Madame Tussaud zum Vorbild genommen haben könnte.

¹⁹¹ „taken from a bust executed by an eminent artist, within the last three weeks; universally allowed to be one of the best likenesses ever taken.“ MANCHESTER HERALD, 28.11.1820, Nr. 583, 28.11.1820, S. 377. Wahrscheinlich war eine Büste von Francis Chantrey gemeint, s.u.

¹⁹² Ankündigungszettel *Curtius's Grand Cabinet of Curiosities*, Birmingham, ca. 1796 (JJ: Waxworks 3). Es handelt sich offenbar um Eley George (auch: Charles) Mountstevens oder Mountstephen (aktiv 1781-1791), der den Prince of Wales und seinen Bruder, den Duke of York, in Relief portraitiert hatte; PYKE 1973, S. 96.

¹⁹³ PYKE 1973, S. 5. Bis auf die Figur Lord Nelsons in Westminster Abbey sind ihre Arbeiten Miniaturreliefs. Die Bezeichnung „Waxmodeller to the Queen“ war nur mehr ein Ehrentitel, Andras arbeitete vor allem als freie Modelleurin.

dieser für gewöhnlich sechs bis sieben Sitzungen veranschlagte,¹⁹⁵ war sein Sohn, der Prinzregent, für seine Eitelkeit bekannt und könnte durchaus ein Interesse daran gehabt haben, sein illusionistisches Wachsportrait anfertigen zu lassen. Allerdings würde man dann eine lebensechte Portraitfigur auch in seiner eigenen Kunstsammlung erwarten, worauf es keinen Hinweis gibt. Ob Madame Tussaud ihre Modelle persönlich getroffen hat oder nicht, ist also ohne weitere Angaben kaum zu entscheiden.

Die Arbeitsweise von Francis Chantrey, der für seine besonders charakteristischen (Marmor-) Portraits gerühmt wurde und dessen Büsten George III. und George IV. in Großbritannien so verbreitet waren, daß sie vermutlich auch Madame Tussaud als Ersatz für eine persönliche Portraitsitzung dienen konnten, läßt sich gut mit der Arbeit der Wachsmodelleurin in Verbindung bringen. So schmeichelte er sich damit, nicht „eine Stunde Unterweisung von einem Bildhauer“ erhalten zu haben.¹⁹⁶ Er hatte also nicht an der Akademie studiert oder war von einem Bildhauer in den Regeln des Portraitierens unterrichtet worden – er meinte damit wohl, daß er dann wohl seine „natürliche“ Fähigkeit zum naturalistischen Portraitieren sofort verlernt hätte. Nur die Bearbeitung des Materials hatte er vermutlich in der Werkstatt eines Steinmetzes gelernt. Auch das Modellieren und Bearbeiten von Wachs wurde im 19. Jahrhundert nicht an der Akademie gelehrt, und Madame Tussaud hatte ihr Handwerk „nur“ in der Werkstatt Philippe Curtius’ lernen können, der wahrscheinlich selbst mehr oder weniger Autodidakt gewesen war. Das Fehlen einer akademischen Ausbildung bedeutete aber nicht, daß die Wachsbildnerin auf Gesichtsabgüsse angewiesen wären, um sehr ähnliche Portraits anzufertigen. Chantrey benutzte zum Beispiel Gesichtsabgüsse für seine Portraits nur als Referenzobjekt oder Ersatz für die Präsenz des Modells, nie integrierte er den Abguß direkt in seine Portraitköpfe. Es konnten also auch ohne formale Ausbildung und das Einfügen eines überarbeiteten Gesichtsabgusses in den Büstenkopf sehr ähnliche und charakteristische Portraits entstehen.

Obwohl Lebend- und Totenmasken um 1800 in den Werkstätten vieler Portraitbildhauer zu finden waren, wurden diese generell nicht direkt zu Portraits umgestaltet; sie dienten vor allem als authentische Quelle für die Knochenstruktur der Köpfe und die

¹⁹⁴ Das war im Jahr 1812, MALDEN 1977, n.p.; PYKE 1973, S. 66-67.

¹⁹⁵ POTTS 1980, S. 13-14. Allerdings wäre es für *Madame Tussaud's* erstaunlich, daß die Umstände solcher Sitzungen und das Wohlwollen der Beteiligten nicht immer wieder voller Stolz erwähnt wurden, wie es zum Beispiel beim Besuch der Duchess of York der Fall war.

¹⁹⁶ „I never received an hour's instruction from any sculptor in my life“, POTTS 1980, S. 7.

Proportionen des Gesichtes.¹⁹⁷ War ein Gesichtsabguß nicht gewünscht, konnte der zu portraitierende Kopf auch mit einem Tastzirkel vermessen werden; wichtig war dabei zum Beispiel der Abstand von der Nasenspitze zum Hinterkopf und von einem Ohr zum anderen. Der königliche Bibliothekar wußte sogar, daß der niederländisch-englische Bildhauer Joseph Nollekens bei den Vorbereitungen für eine Portraitbüste von George III. den König ordentlich mit seinem Zirkel „in die Nase gezwickt“ hatte.¹⁹⁸ Doch gab es noch eine andere, angenehmere Art, genaue und „objektive“ Daten über die Schädelstruktur zu erhalten: 1806 patentierte der Arzt und Naturwissenschaftler William Hyde Wollaston ein kleines, tragbares Instrument mit einem Prisma als Linse, welche ein virtuelles Bild auf ein Blatt Papier projizierte, wo es ganz leicht abgezeichnet werden konnte – eine Camera lucida.¹⁹⁹ Francis Chantrey war ein Freund des Erfinders und begann, die Zeichenmaschine für präzise, schnelle Vorstudien seiner Modelle zu benutzen. Er

fixierte den Hinterkopf [seines Modells] in einer hölzernen Konstruktion, um ihn völlig stillzuhalten. Dann zeichnete er mit der Camera lucida ein lebensgroßes Profil- und ein En-Face-Bild. Hinterher setzte er etwas Licht und Schatten in die Zeichnung und sagte: ‚Wenn ich fertig bin, brauchen Sie nicht mehr still zu sitzen.‘²⁰⁰

Chantreys Werkstattgehilfen bereiteten dann die grobe Form des Kopfes aus Ton vor, die er selbst nach seinen „Aufnahmen“ weiter zurechtformte. Ein solches Tonportrait wird bei Madame Tussaud nie erwähnt, doch ist anzunehmen, daß sie nicht anders vorging, wenn sie ein Portrait in Wachs gießen wollte, nur daß sie statt der Camera-lucida-Zeichnungen mit Reproduktionsstichen und Karikaturen vorlieb nehmen mußte. Ihre Nachfahren, die immer wieder behaupteten, die Technik der Wachsportraitbilderei hätte sich in zweihundert Jahren nicht verändert, arbeiteten jedenfalls nach diesem Verfahren, inzwischen mit Photographien als Vorlagen.

¹⁹⁷ Nollekens fertigte zwar oft Totenmasken an, SMITH 1949, passim, fand sie aber meist „enttäuschend“, denn sie sahen den Verstorbenen oft überhaupt nicht ähnlich, GAGE 2000, S. 36-39. Wenn er konnte, nahm er auch Proportionsmessungen am Kopf vor.

¹⁹⁸ CHANCELLOR 1911 zitiert die Kritik des „King’s librarian“ an Nollekens: „it has also been affirmed that you pricked the King’s nose with your calipers“, S. 167; vgl. auch GAGE 2000, S. 38-39.

¹⁹⁹ S. ODA, Art.: „Camera lucida“.

²⁰⁰ „[He] fixed the back of his head in a wooden machine to keep him perfectly still, and then drew with a camera lucida the profile and front face of the size of life. He afterwards gave a little light and shade to the drawings, and said ‚I shall not require you to sit still after this.‘“ Der amerikanische Maler C. R. Leslie beschrieb in seinen „Autobiographical Recollections“ (1860), wie Chantrey (1781-1841) 1836 ein Portrait von James Dunlop begann, zit. in: GAGE 2000. Chantreys Technik wurde auch 1822 von seinem Modell Sir Henry Russell beschrieben, s. POTTS 1981, S. 8; DUNKERLEY 1995, S. 131-133. Nollekens arbeitete ganz ähnlich, GAGE 2000/01, S. 36-37.

Chantrey lud dann sein Modell zu weiteren Portraitsitzungen ein, während derer er die Gesichtszüge modellierte. Diese Sitzungen waren sehr informell, denn Chantrey wollte seine Modelle beim Gespräch und bei ihren natürlichen Bewegungen beobachten, um einen charakteristischen Ausdruck zu finden. So ermutigte er sie, sich zu bewegen, zu plaudern und im Raum hin- und herzuwandern, während er die beweglichen Teile des Gesichts, also die Augen, den Mund und die Muskeln studierte.



ABB. 12 GUßFORMEN FÜR DIE ABGESCHLAGENEN KÖPFE VON LUDWIG XVI., MARIE-ANTOINETTE UND FOUQUIER-THINVILLE IN MTS, GIPS (1998).



ABB. 13 GUßFORM MARIE-ANTOINETTE (ABB. 12 MITTE) VON INNEN.

Diese Fähigkeit, den persönlichen Ausdruck einer Person in Bewegung zu analysieren und festzuhalten, muß wohl Madame Tussaud ebenso wie Chantrey zu eigen gewesen sein, vielleicht basierend auf ein photographisches Gedächtnis. Während der Bildhauer aber bis zu sieben persönliche Sitzungen mit seinen Modellen hatte²⁰¹, mußte Madame Tussaud vermutlich mit einem Blick während eines öffentlichen Auftritts zufrieden sein, wenn sie ihr Modell überhaupt persönlich zu Gesicht bekam. Hatte Chantrey den Portraitkopf in Ton vollendet, wurde er ungebrannt in seiner Werkstatt in Gips abgegossen, um Veränderungen des Tons beim Trocknen oder Brennen zuvorzukommen und das Portrait nicht zu verfälschen. Der haltbarere Gipsabguß wurde dann von Lehrlingen mit Hilfe einer Kopiermaschine, die mechanisch Punkt für Punkt des Originals auf den Marmor übertrug²⁰², kopiert, bis der Künstler die Büste nur noch zu vollenden brauchte. In der Werkstatt der Wachsmodelleurin dagegen wurde in die Gußformen, die man von dem Tonkopf abgenommen hatte (Abb. 12 und Abb. 13),

²⁰¹ POTTS 1980, S. 8.

²⁰² POTTS 1980, S. 8; SELLARS 1981, S. 45; über die Arbeitsprozesse in Antonio Canovas Werkstatt s. HONOUR 1972, bes. S. 147-153.

direkt das Wachs für das endgültige Portrait gegossen, das dann bemalt und mit Glasaugen und Haaren versehen wurde²⁰³.

Während Madame Tussauds Technik bei der Anfertigung der Portraitzöpfe ihrer Figuren also jener eines Bildhauers in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sehr ähnlich war – noch heute werden die Portraits bei *Madame Tussaud's* auf die gleiche Weise, allerdings von Bildhauern mit Kunsthochschulausbildung angefertigt²⁰⁴ – ist jedoch unwahrscheinlich, daß sie sich so viel Zeit dabei lassen konnte wie Chantrey, denn sie lebte von der Aktualität ihrer Portraits und arbeitete wohl immer unter enormem Zeitdruck. Abgesehen davon, daß sie wohl kaum die Gelegenheit hatte, ihre Modelle dieser Prozedur zu unterziehen, hätten Gesichtsabgüsse wegen der Überarbeitungen kaum eine Zeitersparnis bedeutet.²⁰⁵ Sie orientierte sich daher bei ihren Portraits wahrscheinlich an Gemälden, Stichen, Karikaturen oder Portraitzöpfen anderer Künstler. Möglicherweise kaufte sie auch Abgüsse oder Kopien von Portraitzöpfen²⁰⁶, um diese zu vermessen und in Wachs umzusetzen. So gab sie zum Beispiel bei den Portraits von William Pitt und Charles James Fox, die sie bis 1808 ihrer Ausstellung hinzugefügt hatte an, die Modelle seien jeweils „eine Büste, die kurz vor dem Tod ausgeführt wurde“, gewesen.²⁰⁷ Wahrscheinlich handelte es sich beide Male um Büsten von Joseph Nollekens, die in zahlreichen Kopien über das Königreich verteilt waren. Nollekens soll von seinem Pitt 74 Marmorkopien und mehr als 600 Gipsabgüsse verkauft haben,²⁰⁸ so daß es auch für Madame Tussaud nicht schwer gewesen sein konnte, die Büste zu studieren. Es gibt aber keine Hinweise auf eine Sammlung von eigenen Vorzeichnungen, Portraitzöpfen und Karikaturen oder von Gipskopien bekannter Portraitzöpfen; ebenso wenig sind die frühen Wachsportraits bildlich

²⁰³ Ob Madame Tussaud in ihrer Anfangszeit Perücken benutzte oder schon immer die Haare in kleinen Büscheln in den Wachskopf einsetzte, ist nicht bekannt. Curtius scheint mit Perücken gearbeitet zu haben, die aber nie so lebensecht wirken konnten, wie die ungleich aufwendigere zweite Art der „Behaarung“. Noch heute werden die Portraits in *Madame Tussaud's Studios* nach Photographien und Proportionsmeßdaten gearbeitet. Zum Gießen und zum Finish der Wachsköpfe heute s. die Souvenirkataloge, z.B. MADAME TUSSAUD'S 1972.

²⁰⁴ Judy Craig, Chefbildhauerin in MTS, persönliches Gespräch, März 1995.

²⁰⁵ Heute heißt es bei *Madame Tussaud's Studio*, die Verwendung von Gesichtsabgüssen sei zum Herstellen von Wachsportraits nicht geeignet: Abgüsse vom lebenden Gesicht seien immer leicht verzerrt und die Nachbearbeitung wäre aufwendiger, als ein Portrait gleich in Aufbautechnik neu anzufertigen, persönliches Gespräch mit Judy Craig, März 1995.

²⁰⁶ Zum Handel mit Kopien von Portraitzöpfen CHANCELLOR 1911, S. 170; WHINNEY 1964, S. 226; POTTS 1980, S. 13-14.

²⁰⁷ „From a Bust, executed / taken a short time before his Death.“ SKETCHES Cambridge 1819.

²⁰⁸ CHANCELLOR 1911, S. 170. Die Büste entstand nach der Totenmaske, die Nollekens selbst abgenommen hatte, ebenda, S. 174; SMITH 1949, S. 229-230. Vgl. auch WALKER 1985, Bd. 2, Nr. 950 und Nr. 953-954.

festgehalten, so daß ein direkter Vergleich nicht durchgeführt werden kann. Über die Vorbilder, die Madame Tussaud für ihre Portraits benutzte, kann man also nur spekulieren, auf die Angaben in ihren Ausstellungskatalogen darf man sich jedenfalls nicht verlassen.

c) Die Unternehmer-Künstlerin

„Während Madame Tussaud hier Hof hält“, schrieb Manchesters „Exchange Herald“ 1820 ohne Ironie über das Wachsfigurenausstellung, „zweifeln wir nicht, daß ihr Levée von entzückten Zuschauern überlaufen sein wird.“²⁰⁹ Diese Umschreibung ihres Wachsfigurenkabinetts als eine königliche Zeremonie entsprach ganz Madame Tussauds Geschmack und Selbstbild. Schon Anfang der 1780er Jahre, so heißt es in ihren „Lebenserinnerungen“, soll Madame Elisabeth, die Schwester Ludwigs XVI., den *Sallon de Cire* in Paris besucht und dabei den Entschluß gefaßt haben, das Wachsmodellieren von Marie Grosholtz erlernen zu wollen. Bald bat sie ihre Lehrerin, nach Versailles zu ziehen – nicht um mehr Unterricht zu haben, sondern „um die Gesellschaft von Madame Tussaud ständig genießen zu können“.²¹⁰ Daraufhin habe Marie Grosholtz acht Jahre im königlichen Palast gelebt und sich zur engen Freundin von Elisabeth entwickelt, bis Curtius, von seinen radikalen Freunden alarmiert, sie kurz vor Ausbruch der Revolution nach Paris zurückholte.²¹¹ Wenn auch alles darauf hindeutet, daß die Darstellung ihres Aufenthalts in Versailles und der Nähe zur Königsfamilie stark übertrieben sind, zeigen sie doch deutlich Madame Tussauds soziale Ambitionen: Sie wünschte sich künstlerisch und auch persönlich von Mitgliedern der Königsfamilie ernstgenommen und geschätzt zu werden und sah sich gar als Hofkünstlerin²¹² und königliche Vertraute. Auch in Edinburgh suchte sie die Nähe zum Adel: Sie schloß Freundschaft mit zwei französischen Emigranten, einer Hofdame und dem Hofmeister im Holyrood Castle, wo der spätere König Charles X, ein Bruder Ludwigs XVI., im Exil lebte, und besuchte sie offenbar gelegentlich im Schloß. In ihren Briefen an ihren Mann in Paris schwärmte Madame Tussaud davon, als „große Dame“ akzeptiert zu sein.²¹³

²⁰⁹ EXCHANGE HERALD, Nr. 569, 22.8.1820, S. 269: „Whilst Madame Tussaud holds her Court here, we have no doubt but the Levee will be crowded by delighted attendants (...)“

²¹⁰ „to have the constant enjoyment of Madame Tussaud’s society.“ MEMOIRS 1838, S. 21.

²¹¹ MEMOIRS 1838, S. 1, 21, 72.

²¹² „Artist to her late R.H. Madame Elisabeth, Sister to Louis XVIII“, z.B. SKETCHES Cambridge 1819.

²¹³ Briefe Edinburgh 11.5.1803, 26.5.1803, 9.6.1803.

Über ihre Ambitionen als Künstlerin sprach sie dagegen nie. Zwar nannte sie sich seit 1808 in ihren Anzeigen und Ankündigungszetteln „Artist“²¹⁴, doch war diese Bezeichnung weit gefaßt. Der Status ihrer Figuren als rein „technische“ Kunstwerke im Sinne der perfekten Augentäuschung und „Wieder-Erschaffung“ von menschlichen Gestalten scheint Madame Tussaud genügt zu haben. Obwohl sich ihre Portraittechnik kaum von der angesehener Bildhauer wie Chantrey oder Nollekens unterschied und auch einige ihrer Nachkommen an der Royal Academy studieren und ausstellen sollten²¹⁵, hat sie selbst nie versucht, die Anerkennung der Kunstakademie zu erlangen. Ihre Werke zeigte sie in ihrer eigenen Ausstellung, war also auf den Rahmen der Akademie-Ausstellung nicht angewiesen. Lieber lud sie in ihren Anzeigen „die Liebhaber der Künste und des Altertums“ zu sich ein²¹⁶, um deutlich zu machen, daß sie künstlerisch und historische bedeutende Stücke zeigte. In Zeitungsartikeln tauchten immer wieder Verweise auf die Stellung der Wachsfiguren in Bezug auf die „Schönen Künste“ auf, wie zum Beispiel in der „Besprechung“ der Wochenzeitung „Bristol Mirror“:

Die Kunst des [Wachs-]Modellierens steht generell einzig der Kunst der Bildhauerei nach – ganz ähnlich in der Erscheinung, aber weniger dauerhaft, benötigt sie die Fertigkeiten und die Brillanz wirklichen Könnens, um zu echter Perfektion zu gelangen und Aufmerksamkeit zu verdienen. Zu diesen Überlegungen wurden wir veranlaßt durch die Besichtigung von Madame TUSSAUDS AUSSTELLUNG (...) wo Kunstliebhaber die reiche Freude genießen können, die Beispiele der Modellierkunst zu betrachten, die diese entzückende Sammlung enthält.²¹⁷

Solche Zeitungsartikel haben zwar den Anschein von journalistischen Beiträgen, waren in der Regel aber von den Ausstellern formulierter und bezahlter Text, die sogenannten puffs. Auch der zitierte Text geht wohl nicht auf die unabhängige Meinung eines

²¹⁴ Z.B. GREENOCK ADVERTISER, 29.7.1808, S. 1; seit spätestens 1819 stellte sie auch ein Selbstportrait als „The Artist“ aus, ANKÜNDIGUNGSZETTEL Glasgow, 1808 (ECA); ANKÜNDIGUNGSZETTEL Edinburgh, 1810 (MTA); SKETCHES Cambridge 1819, Nr. 75.

²¹⁵ In ENTHUSIASTS INTERVIEWED 1885 berichtet Joseph Randall Tussaud stolz über sein Studium an der RA 1849; GRAVES 1905/06; TUSSAUD 1921, S. 8; PYKE 1973, S. 150-151.

²¹⁶ „To the Lovers of Art and Antiquity“, MORNING CHRONICLE, Nr. 10517, 3.2.1803, S. 1. Hier benutzte sie allerdings noch den Namen von Curtius. Als Künstlerin und Schöpferin ihrer Ausstellung tritt Madame Tussaud zuerst in Belfast 1808 auf, Anzeige im BELFAST NEWSLETTER, Nr. 7418, 17.5.1808, S. 3.

²¹⁷ „The Fine Arts. – The art of modelling is universally allowed to be second only to that of sculpture – similar in its appearance, but less durable, it requires the skill and ingenuity of real merit to bring it to proper perfection, and to render it worthy of attention. We have been led into these remarks from viewing Madame TUSSAUD’S EXHIBITION (...) where the lover of the Arts may enjoy a rich treat in contemplating the specimens of modelling which this charming collection contains.“ BRISTOL MIRROR, Nr. 2536, 16.8.1823, S. 3.

ausgebildeten Kunstkritikers zurück, sondern eher auf eine Pressemitteilung von Madame Tussaud, so daß man darin vor allem den künstlerischen Anspruch der Ausstellungsmacherin selbst erkennen kann: Allein die durch Können erlangte Perfektion verdient die Aufmerksamkeit des Kunstfreundes.

Die Behauptung, das Modellieren sei die „schönste“ der Künste, wären die Werke nur so haltbar wie die Werke der Skulptur wird in einem späteren Zeitungsartikel wiederholt:

wäre nicht die Fragilität des Materials, stünde eine Kunst, die das Leben derart imitieren kann, keiner anderen nach (...). Hier ist die schöne Frische der Malerei mit dem kühnen Relief der Bildhauerei und der natürlichen Wirkung von Kleidung und Accessoire vereint; und dieser Effekt wurde in vielen Fällen durch eine Feinheit herbeigeführt, von der man meint, der Pinsel eines West oder der Meißel eines Chantrey könne sie kaum je übertreffen.²¹⁸

Hier wird gar die Wachsfigur als ein Gesamtkunstwerk beschrieben, das die Vorzüge aller Künste vereint, um ein Ziel zu erreichen, das die Künste wie Malerei und Skulptur nur begrenzt als das ihre ansahen: die perfekte Imitation des Lebens. Auch wenn in der britischen (Portrait-)Skulptur seit Mitte des 18. Jahrhunderts der Realismus verstärkt eine Rolle spielte, wie man an den Werken des überaus nachgefragten Bildhauers Francis Chantrey sehen kann,²¹⁹ so gab es doch gute Gründe, warum die Künstler ihre Werke nicht in Wachs ausführten und mit Perücken und Kleidern versahen: Es ging nicht nur um die größere Haltbarkeit der Marmorbüsten, sondern auch um eine ästhetische Idealisierung durch das Material. Die Bildhauer waren schließlich an der antiken Skulptur und den Werken ihrer von der Antike inspirierten Lehrer geschult; Lebensnähe und Illusionismus war nur ein Teil des Kunstwerkes, nicht sein Zweck – anders in der Wachsbildnerei, deren Ziel die größtmögliche Ähnlichkeit mit dem Modell, die perfekte Nachahmung der Natur ist. Madame Tussaud vertraut dazu auf ihr Geschick, die „Feinheit ihrer Arbeit“ und ihr Talent zur getreuen Wiedergabe.²²⁰ Diese sei so gelungen, heißt es in den Zeitungsartikeln, daß die Figuren immer wieder für lebendige Menschen gehalten werden. Die Behauptung des „Cambridge Chronicle“, daß

²¹⁸ „but for the frailty of the materials, the art which can thus imitate life would be second to none (...) here is the beautiful freshness of painting, the bold relief of statuary, and the actual effect of dress and ornament united; and this in many instances effected by a delicacy of touch which the pencil of a West nor the chisel of a Chantry can hardly be supposed to have surpassed.“ OXFORD CHRONICLE, 14.4.1832.

²¹⁹ Zu Chantrey (1781-1841) und seinen Auftraggebern s. POTTS 1980.

²²⁰ „delicacy of workmanship“ EDINBURGH EVENING COURANT, Nr. 15.253; 19.1.1809, S. 1. Ihr „talent“ und ihre „skill“ werden in etlichen weiteren Zeitungsartikeln gelobt, z.B. CAMBRIDGE CHRONICLE, Nr.

der Besuch fast zu sehen glaubt, „die Lippen [von Voltaire] wollten sich gerade öffnen und ihn ansprechen“²²¹, ist nach der persönlichen Erfahrung von Figuren im modernen *Madame Tussaud's* oder Arbeiten der zeitgenössischen Künstler Duane Hanson oder Ron Mueck glaubhaft nachvollziehbar. In den Zeitungen wurde denn seit ungefähr 1820 immer wieder berichtet, daß Besucher der Ausstellung entweder Figuren für Menschen gehalten und angesprochen oder umgekehrt andere Besucher für Wachsfiguren gehalten hätten.²²²

Der in der Anzeige angestellte Vergleich mit dem amerikanischen Historienmaler, Hofmaler George III. und Präsidenten der Londoner Royal Academy Benjamin West ist aber über seine Forderung nach einem historisch möglichen Realismus hinaus noch aus anderem Grund von Interesse: West gilt als einer der ersten Ausstellungskünstler, ein Künstlertypus, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts den angestellten Hofkünstler in Frankreich und England zu ersetzen begann.²²³ Dieser für wechselnde Arbeitgeber oder den Markt produzierende Künstler publizierte sich und seine Bilder nun in eigenen öffentlichen Ausstellungen, deren Erlös aus den Eintrittsgeldern und dem Verkauf von Reproduktionen und Katalogen zum Teil ganz erheblich war. Die Gemälde, genannt *exhibition pieces*, richteten sich also jetzt nicht an einen bestimmten, kunstsinnigen und gebildeten Auftraggeber, sondern an ein breites, verhältnismäßig unkalkulierbares Publikum. Durch den Zwang, der Masse zu gefallen, um Gewinn zu machen, sahen Kritiker die Themenwahl und Ausführung korrumpiert und den Künstler durch den Empfang der Eintrittsgelder erniedrigt. Während solche kommerzialisierten Gemäldeausstellungen in Paris heftig kritisiert wurden²²⁴, ließen sich in London trotz der Kritik einträgliche Geschäfte damit machen. Der amerikanische Maler John Singleton Copley zum Beispiel, der als Erfinder der „Einzelbildausstellung“ gilt, nahm 1781 mit der Ausstellung seines Bildes „Tod des Earl of Chatham“ in einem Ausstellungsraum in Spring Gardens in London £1.000 in nur sechs Wochen ein.²²⁵

Später war es der vielseitige Unternehmer und Museumsdirektor William Bullock, der nach der Auktion des Inhalts seines Museums in der Egyptian Hall, Piccadilly, im Jahre

2929, 11.12.1818, S. 3.

²²¹ „Voltaire is inimitably fine (...) the spectator almost fancies the lips are about to open and address him.“ CAMBRIDGE CHRONICLE, Nr. 2929, 11.12.1818, S. 3.

²²² Z.B. CAMBRIDGE CHRONICLE, Nr. 2929, 11.12.1818, S. 3.

²²³ BÄTSCHMANN 1997, bes. S. 9 und S. 28-36.

²²⁴ BÄTSCHMANN zitiert zum Beispiel Jacques Louis Davids Schwierigkeiten, seine „expositions payantes“ durchzusetzen, ebenda, bes. S. 44-45.

²²⁵ BÄTSCHMANN 1997, S. 31-32, basierend auf 20.000 Besuchern à ein Shilling. Insgesamt soll Copley

1819 das Potential der großen leeren Räume mit ihren vielfältigen natürlichen und künstlichen Lichtquellen für die dramatische Präsentation von großen Gemälden entdeckte.²²⁶ Ähnlich wie Paul de Philipstal die Portraits Madame Tussauds nach England gebracht hatte, organisierte Bullock für Künstler Einzelbildausstellungen in seinem ehemaligen Museum.²²⁷ Matthew Cotes Wyatts Gemälde vom Angriff eines aus einer Menagerie entlaufenen Löwen auf die Postkutsche nach Exeter war wohl das erste, das hier nach allen Regeln der Panorama- und Dioramakunst beleuchtet wurde. In der „Literary Gazette“ hieß es,

das Gemälde ist nach Art eines Panoramas aufgestellt, und der Betrachter sieht es von einem abgedunkelten Raum aus an. Dadurch wird einer der überraschendsten Lichteffekte, der je erzielt wurde, mit einer noch stärker täuschenden Wirkung ausgestattet. [... Das Licht ist] wirklich so leuchtend, daß es wie echt aussieht.²²⁸

Das traditionelle Ölgemälde profitierte von der Show-Technik der Panoramen, die gemalte Lichteffekte verstärkt, indem eine punktartige Beleuchtung die hellsten und farbigsten Bildstellen hervorhob, und das Bild als einzige „Lichtquelle“ im dunklen Raum wie eine Filmleinwand im Kinosaal erstrahlen ließ. Diese suggestive Inszenierung ließ das Bild noch dramatischer erscheinen.

Zu einer ähnlichen Ausstellung von Théodore Géricaults Salon-Sensation „Das Floß der Medusa“ kamen im Jahr 1820 zwischen 40.000 und 50.000 Besucher in die Egyptian Hall. Man war in Großbritannien bereits durch Zeitungsberichte und die Übersetzung eines Buches auf den Skandal um die „Medusa“, bei deren Untergang mehr als 130 Seeleute ums Leben kamen, und auf Géricaults Bild aufmerksam geworden. Zur Sicherheit hatte Bullock aber noch mehrere Anzeigen für die Ausstellung in den wichtigsten Zeitungen plazierte. Bei einem Eintrittspreis von einem Shilling pro Person sammelte er ansehnliche £2.500, von denen Bullock für seine Ausgaben zwei Drittel behielt. Außerdem gab es noch einen gedruckten Führer mit Erklärungen und einer Lithographie des Gemäldes für sechs Pence. So war die Ausstellung eines Gemäldes,

£5.000 mit der Ausstellung verdient haben, ALTICK 1978, S. 105.

²²⁶ Über den Museumsgründer, Aussteller, Unternehmer und Abenteurer Bullock (1773?-1849) und seinem Museum in der *Egyptian Hall* fehlt noch immer eine detaillierte Studie, einstweilen muß der gründliche Aufsatz von ALEXANDER 1985 genügen, zur *Egyptian Hall* s. HONOUR 1954.

²²⁷ Häufig verhalf er französischen Künstlern zu Ausstellungen in London, ALTICK 1978, S. 409-410; ALEXANDER 1985, S. 124 und 128-129; BÄTSCHMANN 1997, S. 46-52.

²²⁸ „The picture (...) is disposed in a panoramic way, and the spectator looks at it from a darkened room. By this means a still stronger deceptive appearance is given to one of the most surprising effects of light that was ever produced. [... The light was] literally so vivid as to seem real.“ *Literary Gazette*, 20.3.1820, S. 186, zitiert nach ALTICK 1978, S. 409.

das heute als Meisterwerk der Kunstgeschichte im Louvre hängt, äußerlich ganz ähnlich organisiert wie ein neues Panorama oder eine Wachsfigurenausstellung: die gleichen Anzeigenkampagnen in den gleichen Zeitungen, der gleiche Eintrittspreis und eine ganz ähnliche Lichtregie. Als Bullock im Februar und März 1821 das „Floß“ in Dublin ausstellte, wurde es allerdings von der Konkurrenz ausgebootet: einem Panorama mit dem gleichen Thema. Trotz gesenkter Eintrittspreise zog das Publikum das wesentlich größere, aufwendiger inszenierte und realistischer wirkende Panoramagemälde der Messrs. Marshall der kunstvoll auf den Punkt gebrachten Komposition des „Originals“ vor. Verluste haben aber weder Bullock noch Géricault gemacht, der seinerseits immerhin £800 ausgezahlt bekam.²²⁹

Benjamin West nun, der selbst an verschiedenen unternehmerischen Gemäldeausstellungen beteiligt war, verdiente allein durch den Verkauf von Reproduktionen seines Gemäldes „Tod des Generals Wolfe“, das auf der Londoner Akademieausstellung 1771 ein großer Erfolg war, die unvorstellbare Summe von £23.000.²³⁰ Herausgeber dieser Reproduktion war der Verleger, Ratsälteste und späterer Bürgermeister von London John Boydell, der in Absprache mit und unter Mithilfe von West und anderen Malern ein erstes kommerzielles Ausstellungsgalerieprojekt außerhalb der Akademie entwickelte: die „Shakespeare Gallery“. „Galerie“ bedeutete dabei sowohl einen konkreten Ausstellungsraum für Gemälde als auch im übertragenen Sinne eine Bildersammlung zum Thema in Buchform oder als Lose-Blattsammlung. Die Werke Shakespeares waren ein populäres Thema, das ein genügend breites, zahlungskräftiges Publikum ansprechen würde, und Boydell bestellte bei verschiedenen englischen²³¹ Malern seit 1786 eine Reihe von Gemälden, welche die Werke Shakespeares illustrieren und damit sowohl die englische Malerschule als auch die Kenntnis der Stoffe und Gestalten der englischen Dichtkunst fördern sollten. Während die entsprechenden illustrierten Bände durch Subskription finanziert werden sollten, wurde für die Originalgemälde eine öffentliche Galerie in 52, Pall Mall eingerichtet und im Mai 1789 mit der Ausstellung der ersten 34 Gemälde eröffnet.²³² So produzierten die

²²⁹ JOHNSON 1954; EITNER 1972, S. 62-64; ALTICK 1978, S. 409-410; ALEXANDER 1985, S. 129; OETTERMANN 1997, S. 131-132; BÄTSCHMANN 1997, S. 46-52.

²³⁰ BÄTSCHMANN 1997, S. 34, hier wird als Quelle auf ALTICK verwiesen, wo diese Zahl jedoch nicht erwähnt wird; ALTICK 1978, S. 105-109.

²³¹ „Englisch“ gilt dabei als Stilbegriff, weniger als geographische oder nationale Einordnung, so daß auch amerikanische Maler wie West oder Copley eingeschlossen sind.

²³² Gemäldereproduktionen waren auch einzeln erhältlich. BOASE 1947; ALTICK 1978, S. 106-108; BÄTSCHMANN 1997, S. 37-44. Bei Ausbruch des Krieges mit Frankreich 1793 stürzte das bis dahin

Künstler hier vordergründig für den Auftraggeber Boydell, eigentlich arbeiteten sie aber für ein wenig differenziertes Massenpublikum, das die Galerie besuchen und die Reproduktionen und Editionen kaufen sollte.

Die Institutionalisierung des Kunstgenusses und die damit verbundene Kommerzialisierung waren also um 1800 ein wichtiger Teil des Kunstbetriebes in Großbritannien. So war das Publikum der größeren Städte an das Format der kommerziellen temporären Ausstellung von Kunst und Kunstgegenständen, die auch in andere Städte reisten, gewöhnt und sah darin nichts Disqualifizierendes. Das galt auch für das provinzielle Publikum, das von den Ausstellungen in den Zeitungen las, wenn es nicht gar in einer der größeren Städte lebte, in denen es ähnliche Ausstellungen zu sehen waren. In diesem Zusammenhang fällt es nicht schwer, auch Madame Tussaud als eine Künstlerin zu sehen, die nicht für einen einzelnen Auftraggeber, sondern als Attraktion für ein Ausstellungspublikum produzierte. Die Ausstellung diente dabei nicht als Zusatzfinanzierung oder der Bekanntmachung der Werke vor dem Verkauf, sondern als eigenständiges Medium der Kunstpräsentation und kommerzieller Selbstzweck.

d) Das „Tussaud Camp“ – Die Ausstellung als Familienportrait

Als Madame Tussaud Anfang 1803 Paris in Richtung London verließ, war sie nicht allein: Ihr fast fünfjähriger Sohn Joseph begleitete sie und wuchs zu ihrem wichtigsten Assistenten heran. Schon auf der Überfahrt von London nach Edinburgh, Ende April 1803, trotzte er tapfer den heftigen Stürmen, die die Überfahrt bedrohten, und freundete sich mit dem Kapitän an, der ihn „Klein-Bonaparte“ nannte und ihm eine große Karriere bei der Marine vorhersagte.²³³ Aus der Seefahrt sollte zwar nichts werden, doch zog Joseph trotzdem dreißig Jahre lang mit seiner Mutter von Küste zu Küste – nur eben meistens inland und in Pferdekutschen. Schnell lernte er Englisch, was für seine Mutter eine Erleichterung war, da sie unabhängig von Vermittlern und Organisatoren wurde.²³⁴ In den ersten Jahren ihrer Tour durch Großbritannien ermahnte Madame Tussaud ihren in Paris gebliebenen Mann immer wieder, sich um ihre Mutter, eine Tante und vor

gutlaufende Projekt jedoch jäh ab, da Boydells (1719-1804) europäischer Graphikmarkt zusammenbrach und große Verluste bereitete, aber auch weil seine britischen Kunden geschäftliche Einbußen hatten, so daß sie ihren Kaufverpflichtungen bei ihm nicht nachkommen konnten. Noch vor der Fertigstellung wurden Bilder und die Pacht für die Galerie in einer Lotterie verkauft; die neue Besitzerin versteigerte die Bilder einzeln, sie sind heute in verschiedene Privatsammlungen verstreut.

²³³ Brief Edinburgh, 11.5.1803: „tout mont lapelle petiet bonnebart“ (= tout le monde l'appelle petit Bonaparte).

²³⁴ „Nini [Joseph] speaks English like a native and his answers come so easily that I can use him as my

allem um ihren Jüngsten François zu kümmern und auch den *Sallon* nicht zu vernachlässigen. Außerdem beklagte sie sich aus Heimweh über seine unregelmäßigen Briefe, in denen er nicht genug über die Familie und nichts über den *Sallon* schrieb. Ihre eigenen Briefe unterschrieb sie mit „ich bleibe für immer deine Frau Tussaud“²³⁵, redete François aber mit einem zurückhaltenden „mon cher amie“ an. Wahrscheinlich war das Verhältnis schon vor ihrer Abreise abgekühlt. Aus Edinburgh schreibt sie 1803:

Ich bin [noch] nicht bereit zurückzukehren und bin überrascht, daß Du mich bittest wiederzukommen ohne mit Philipstal abgeschlossen zu haben & das in dieser kritischen Zeit, in der alle Häfen geschlossen und alle Verbindungen zwischen Frankreich und England unterbrochen sind.²³⁶

Irgendwann wurde ihr der Kontakt zu François dann lästig, da er offenbar Schulden hatte und ständig Geld von ihr forderte.²³⁷ Im Sommer 1814 sah sie sich genötigt, Joseph als Treuhänder für die Ausstellung einzusetzen und dies juristisch dokumentieren zu lassen, „um zu verhindern, daß die Vermögenswerte [i.e. die Ausstellung] in die Hände ihres Mannes fallen oder für seine Schulden und Verpflichtungen eintreten oder unter seinen Einfluß oder seine Kontrolle geraten könnten.“²³⁸ Nachdem sie ihm Curtius' Erbe und den von ihr wesentlich mitaufgebauten *Sallon de Cire* in Paris überlassen hatte, wollte sie ihm jetzt nicht noch mehr geben müssen. Mit diesem Streit um Geld, der in den 1840er Jahren noch einmal aufflammte,

interpreter.“ Brief Glasgow, 10.10.1803, nach LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 122.

²³⁵ „adieu ge vie ta femme pour la vie tussaud“ (= adieu, je suis ta femme pour la vie Tussaud), Brief Dublin, März 1804.

²³⁶ „je ne suis pas prête à revenir, je suis même surprise que tu m'invite à te rejoindre sans avoir fini avec Philipstal & dans ce moment critique où tous les Ports sont fermés et toute communication rompue entre la France et l'Angleterre.“ Brief Edinburgh, 9.6.1803.

²³⁷ Er scheint sich wiederholt mit Theatergeschäften verspekuliert zu haben. Offenbar wollte er schon 1803 über Philipstal mit dem englischen Zirkusbesitzer Barker über gemeinsame Geschäfte verhandeln, wozu es aber nicht kam, Brief Edinburgh 9.6.1803. Nach Einschätzung der Familie war François ein Spieler, der sich mit unsicheren Investitionen finanziell ruiniert hatte, Brief von Victor Tussaud an John Theodore Tussaud, o.J. (MTA: Personalakte Francis). Der Satz „mon entrebret net plous avec mah ge le ranvoue le men?on que ge fienie avec M. Philipstal“ aus ihrem Brief Dublin März 1804 wurde bisher als explizite Loslösung von ihrem Mann gelesen: „The day I finished with M. Philipstal my enterprise became more important to me than returning to you.“ Wahrscheinlicher aber ist: „Mon entrebret n'est plus avec moi, j'ai le renvoyé le moment où j'ai fini avec M. Philipstal.“ Schließlich ermahnt sie François schon im nächsten Satz, ihr nach Dublin zu schreiben.

²³⁸ „the assignment so made (...) in trust only and with a view to preserve the same Effects from falling into the hands of her Husband or being subject or liable to his Debts engagements disposition intermeddling or controul.“ Declaration of Trust, 1.7.1814, Privatbesitz, Schweiz. Ich danke dem Auktionshaus Vladimir Gutowski, Wiesbaden, für die freundliche Zusendung von Photokopien dieses bisher unbekannten Dokuments 2002. Auf den Ankündigungszetteln Bristol 1814 (MTA), und Bath, 1814-1815 (CWAC: Ashbridge 760), taucht Joseph als Besitzer der Ausstellung auf, in Anzeigen heißt es: „MADAME TUSSAUD, Artist, and JOSEPH TUSSAUD, Proprietor“, z.B. BRISTOL MIRROR, Bd. 40, Nr. 2084, 30.7.1814, S. 3; BRISTOL JOURNAL, Bd. 65, Nr. 3360, 30.7.1814, S. 3; BATH CHRONICLE, z.B. Nr. 2753, 1.12.1814, S. 3.

scheint auch Madame Tussauds freundschaftliche Beziehung zu ihrem Mann ein Ende gefunden zu haben.

Auf Joseph dagegen konnte sie sich verlassen. Er half ihr bis zur Erschöpfung bei ihren Arbeiten, nahm Klavierunterricht, um die Ausstellung noch mit Musik unterlegen zu können,²³⁹ und bediente seit 1814 die Zusatzattraktion „Physiognotrace“, eine Zeichenvorrichtung zum einfachen Erstellen von Silhouetten.²⁴⁰ 1816 annoncierte er dann auch noch als Lehrer im Wachsm modellieren.²⁴¹ Es ist also anzunehmen, daß er seit Mitte der 1810er Jahre eigene Wachsportraits anfertigte, obwohl in Anzeigen und Ankündigungszetteln nur Madame Tussaud als Künstlerin aufgeführt ist. So arbeitete Joseph Tussaud schon als Kind hart am Gelingen der Tournee und wuchs früh in die Ausstellungstätigkeit hinein, die zu seinem Lebensinhalt werden sollte.

Madame Tussauds zweiter Sohn François oder Francis, der bei ihrer Abreise als Zweijähriger in Paris bei seinem Vater geblieben war, stieß zur Ausstellung, nachdem er seine Mutter und seinen Bruder zwanzig Jahren lang nicht gesehen hatte.²⁴² Naturgemäß scheint Joseph seiner Mutter näher gestanden zu haben als sein Bruder, der sich wiederum gelegentlich für die Aussöhnung mit dem zur traurigen Figur verkommenen Vater in Paris einsetzte. Eine starke Rivalität zwischen den Brüdern ist wahrscheinlich, aber nur andeutungsweise belegt in Madame Tussauds angeblichen letzten Worten „Streitet euch nicht!“ und einigen Bemerkungen in Francis’ Briefen.²⁴³

²³⁹ Briefe, bes. Edinburgh, 26.5.1803 und 28.7.1803; Glasgow, 10.10.1803 und Dublin, 27.6.1804. Im Haushaltsbuch von 1812 weist der Eintrag „Mr. Neuff Pianow 0.10.6“ darauf hin, daß sie für ihren Aufenthalt in Leeds ein Klavier mietete, damit Joseph die Ausstellung mit Musik unterlegen konnte, Haushaltsbuch („Cash book“) 1811/12 (MTA).

²⁴⁰ „Physiognotrace“ erstmals erwähnt auf Ankündigungszettel Bristol 1814; zuletzt erwähnt in SKETCHES Penrith 1828. Gilles-Louis Crétien (1754-1811) erfand kurz vor Ausbruch der Französischen Revolution den Physiognotrace. Eine von Crétiens Zeichnung, ein Portrait von Curtius, befindet sich heute in der Bibliothèque nationale in Paris; Madame Tussaud wird diesen Apparat wohl dadurch kennengelernt haben. Der britische Erfinder John Isaac Hawkins (1772-1855) patentierte vor 1802 einen verbesserten Physiognotrace, den Joseph Tussaud wahrscheinlich benutzte. Zu Silhouetten und Physiognotrace s. MACKECHNIE 1978; KNIPE 1999.

²⁴¹ Ankündigungszettel London, 1816 (MTA) (einzige Erwähnung).

²⁴² Laut „Familienüberlieferung“ soll Francis mit 22 Jahren (1822) auf eigene Faust nach England gekommen sein, um seine Mutter zu suchen, LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 143; COTTRELL 1951, S. 124, nennt das Jahr 1826, das (unbelegte) Todesjahr von Madame Tussauds Mutter in Paris, als Ankunftsdatum. Eine Annonce für „Madame Tussaud and Sons“ (plural!) findet man zum ersten Mal 1829, MANCHESTER COURIER, Bd. 5, Nr. 232, 6.6.1829, S. 1; MANCHESTER TIMES, Nr. 35, 13.6.1829, S. 284.

²⁴³ Nach TUSSAUD 1921, S. 314, waren die letzten Worte: „I implore you, above all things, never to quarrel.“ Auch: LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 175. Obwohl Francis in einem Brief an seinen Vater schreibt: „I am not her favourite, my brother Joseph is, since he has been with her since his childhood“ (ungenannter Brief nach dem 17.3.1845, COTTRELL 1951, S. 140), gehen LESLIE/CHAPMAN davon aus, daß sich die beiden Brüder gut vertrugen, S. 170. COTTRELL, S. 142, dagegen weiß von einem anderen Brief Francis’, in dem es heißt: „I am not on speaking terms with my brother.“

Eine Arbeitsteilung wäre denkbar, bei der Joseph hauptsächlich für das Modellieren verantwortlich war und Francis für die Dekorationen sorgte. Er hatte in Paris eine Lehre bei einem Billardtischler gemacht und vermutlich seinem Vater im *Sallon de Cire* geholfen. Die beweglichen Dekorationen für den 1834 im Londoner Gray's Inn Road Bazaar als neuen Prunksaal der Ausstellung eröffneten „Golden Corinthian Saloon“ hatte er jedenfalls entworfen;²⁴⁴ er modellierte aber auch Portraits wie sein Bruder und seine Mutter.²⁴⁵ Die Händescheidung ist, wie auch schon zwischen Marie Grosholtz und Curtius, kaum möglich, nicht zuletzt weil Hinweise auf die Urheber mit Rücksicht auf eine unmittelbare Authentizität der Portraits von vorne herein vermieden wurden. Ob weitere, nicht zur Familie gehörige Modelleure angestellt waren, ist nicht bekannt; gemessen an der Zahl der Ausstellungsstücke scheint das aber bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unnötig gewesen zu sein.

Die Konzeption und Gestaltung der Ausstellungsstücke konnte Madame Tussaud mit ihren Söhnen bewältigen. Nur zum Auf- und Abbau muß sie Helfer vor Ort angeheuert haben. So erwähnte sie in der ersten brieflichen Abrechnung von 1803 Gehälter für zwei Männer.²⁴⁶ Außerdem hatte sie in Edinburgh einen Dolmetscher, erst „einen Deutschen (...) ein sehr ehrenwerter Mann, der Französisch und Deutsch und Englisch spricht“ und später einen „Schweizer, mit dem Du [François] einmal in London in der Oper warst“. Er erklärte die Figuren in der Ausstellung und schrieb auch Briefe für Madame Tussaud, da sich ihr Mann (zu Recht) über ihre Handschrift beklagt hatte.²⁴⁷ Im Haushaltsbuch ist 1811 dann das Gehalt für einen gewissen Richard vermerkt, außerdem tauchen immer wieder Zahlungen für einen Mr. Knight und einen William auf.²⁴⁸ Beim Aufenthalt der Ausstellung in Bristol 1831 soll ein „kräftiger und loyaler Neger“ die Figuren während der „Bristol Riots“ vor den Fackeln der empörten Stadtbewohner zu schützen gewußt haben.²⁴⁹ Außerdem arbeitete Madame Tussaud seit

²⁴⁴ LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 143; Ankündigungszettel London, Gray's Inn Road, ca. 1834 (CWAC: Ashbridge 760/7 und JJ: Waxworks 1).

²⁴⁵ PYKE 1973, S. 150.

²⁴⁶ Brief Edinburgh, 28.7.1803: „salaire de 2 homes“.

²⁴⁷ Brief Edinburgh, 11.5.1803: „ge un alenant avec mail un fort honnet homme (...) que barle france et almant et anleh“ (= j'ai un allemand avec moi, un fort hñnet homme (...) qui parle français et allemand et anglais); Brief Edinburgh, 28.7.1803: „Comme tu te plains de mon écriture j'ai emprunté la plume de mon interprète qui explique au Sallon & que tu connois, c'est le Suisse avec le quel tu a été une fois   l'Opéra   Londres.“

²⁴⁸ Haushaltsbuch („Cash book“) 1811-12 (MTA).

²⁴⁹ Der „stalwart and loyal Negroe“ verwehrte im Oktober 1831 den aufgebracht Protestierenden den Zutritt zu den *Assembly Rooms*, bis die Figuren in Sicherheit gebracht waren; der aus Bristol stammende Landschaftsmaler William Muller (1812-1845) skizzierte die Evakuierung der Figuren, sein Aquarell ist jedoch seit dem Brand in *Madame Tussaud's* 1925 verschollen; COTTRELL 1951, S. 129;

1827 für einige Jahre mit der Konzertkapelle der Messrs. Fisher aus Norwich zusammen.²⁵⁰

Abgesehen von zeitweiligen Aushilfskräften und der Kapelle war die Ausstellung aber ein reines Familienunternehmen, das Madame Tussaud bis gegen 1840 allein leitete. Obwohl die Ausstellung seit 1829 unter dem Namen „Madame Tussaud and Sons“ lief und es in den 1820ern einige Änderungen gab, die einen gestiegenen Einfluß der jüngeren Generation vermuten lassen, wurden Joseph und Francis erst 1844 urkundlich als Geschäftspartner ihrer Mutter festgelegt.²⁵¹ Dies war wohl eine Reaktion auf eine erneute unliebsame Erinnerung aus der Vergangenheit, denn im Jahr 1841 hatte sich François Tussaud sen. wieder aus Paris gemeldet und um Beteiligung an ihrem Erfolg gebeten. 1843/44 entwickelte sich eine längere Korrespondenz zwischen François und seinen Söhnen. Der Kontakt endete aber mit heftigen Vorwürfen seiner Kinder:

[Unsere Mutter] hat alle Schwierigkeiten durch ihre Ausdauer gemeistert, ohne auch nur einen sous von Ihnen zu erbitten. (...) Sie waren über so viele Jahre im alleinigen Genuß ihres Besitzes (...) [Wir] müssen Sie warnen, daß unsere Mutter jedes Mal, wenn sie einen Brief von Ihnen bekommt, ganz krank wird, besonders wenn Sie schreiben, daß Sie sie persönlich aufsuchen wollen. Daß Sie von Ihrem Recht als Ehemann sprechen, ist wirklich lächerlich.²⁵²

Wie sehr Marie Tussaud in den 1840er Jahren noch an der Ausstellung beteiligt war, ist schwer zu sagen. Obwohl sie bis unmittelbar vor ihrem Tod im Jahr 1850 fast jeden Tag in der Ausstellung gewesen sein, noch 1842 als 82-Jährige ihr letztes Selbstportrait angefertigt haben soll und 1845 von dem deutschen Miniaturmaler Paul Fischer als rüstige, wenn auch etwas mürrische Dame an der Kasse vor der Ausstellung portraitiert wurde (Abb. 14), war sie wahrscheinlich ab 1839 nicht mehr in sehr guter körperlicher Verfassung.²⁵³

LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 146-147, dort auch Abbildung.

²⁵⁰ LEEDS MERCURY, Bd. 60, Nr. 3209, 13.1.1827, S. 2; dann LIVERPOOL MERCURY, Bd. 19, Nr. 924, 16.1.1829, S. 17; MANCHESTER TIMES, z.B. Nr. 35, 13.6.1829, S. 284. Sonst wurde die Kapelle als *Military Band* oder *Quadrille Band* bezeichnet. Die Ausstellung hatte Norwich 1825 besucht, vielleicht reiste die Kapelle seitdem mit der Ausstellung, 1832 heißt es im OXFORD HERALD, 7.4.1832, S. 3, lediglich: „A Band, that accompanies the exhibition, will play in the evening.“ Wie lange die Kapelle bei der Ausstellung blieb, ist unklar.

²⁵¹ LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 168.

²⁵² „[our mother] surmounted all the difficulties by perseverance without asking for one sous from your pocket (...) you have had the sole enjoyment of her properties for so many years (...) [we] do warn you that every time our mother receives a letter from you it makes her ill, and especially when you write that you are coming to see her. To talk of your role as husband is really ridiculous.“ LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 168, über die Briefe allgemein S. 163-165, 166-168. Kurz vor François' Tod 1849 scheint aber zumindest Francis wieder mit ihm Kontakt aufgenommen zu haben, S. 173-174.

²⁵³ Ihr Enkel Joseph Randall Tussaud gibt an, sie sei noch bis ca. 1847 fast jeden Tag in der Ausstellung



ABB. 14 PAUL FISCHER: MADAME TUSSAUD, PASTEL [?], 1845, *MADAME TUSSAUD'S*, LONDON.

Inzwischen hatte Madame Tussaud aber eine ansehnliche Familie aus Kindern, Schwiegertöchtern und Enkelkindern (Anhang 1), welche die Fortführung des Ausstellungsunternehmens betrieb. Fast alle Familienmitglieder arbeiteten an der Ausstellung: Josephs Frau Elizabeth Babbington zum Beispiel war für die Kostüme verantwortlich und musizierte in der Ausstellung auf der Harfe. Diese starke Identifikation aller Familienmitglieder mit der Ausstellung ist wohl auch der ausschlaggebende Grund für das lange Überdauern der Ausstellung gewesen.²⁵⁴ Erfahrungen und Arkana wurden als Familiengeschichte weitergegeben, vom Wohl und Wehe der Ausstellung hing das Schicksal der ganzen Familie ab.

gewesen, ENTHUSIASTS INTERVIEWED 1885; Luke Bevan, der 1840 als Ausstellungswächter angestellt wurde, bestätigt dies, RECOLLECTIONS n.d.. In einem Brief an Mrs. Hutton vom 8.8.1839 (MTA) heißt es jedoch, Madame Tussaud „has not the power of anwering you „herself“ but owing to a long indisposition she is now reduced to so nervous a state as to be unable to guide her pen“.

Erst fünfzehn Jahre nach Madame Tussauds Tod, 1865, entstand wieder Bedarf, die Geschäftspartnerschaft von 1844 juristisch neu zu ordnen. Das Wachsfigurenkabinett gehörte nun Joseph und Francis sowie ihren jeweiligen Kindern Louisa Elizabeth Tussaud und Joseph Randall Tussaud gemeinsam; Josephs ältester Sohn Francis Babbington Tussaud, wie sein Vater ein begabter Modelleur, war zuvor mit nur 29 Jahren verstorben. Von den vier neuen Besitzern gilt Louisa als „schwarzes Schaf“ der Familie, denn ihre Identifikation mit dem Familienunternehmen bestimmte nicht ihr ganzes Leben: Nachdem sie erst in der Kleiderkammer und zwischen 1848 und 1869 in der Buchhaltung²⁵⁵ gearbeitet hatte, verließ sie in den 1870er Jahren die Ausstellung, um mit ihrem Partner in Südfrankreich zu leben. Als sie 1881 Geld brauchte, verlangte sie die Auszahlung ihres Anteils, wofür Joseph Randall Tussaud, der nach dem Tode seines Vaters Francis Tussaud 1873 dessen Nachfolge als Leiter der Ausstellung angetreten hatte, ein wertvolles Gemälde von der Wand der Ausstellung weg verkaufen mußte.²⁵⁶ Doch auch Joseph Randall hatte Schwierigkeiten, dem Tussaud'schen Ehrgeiz gerecht zu werden. Er scheint ein labiler, sensibler Mensch gewesen zu sein, der unter der Herrschaft seines Vaters litt.²⁵⁷ Am 16. November 1870 begann er, Tagebuch zu schreiben:

Nachdem ich meine Neigung zur Trunksucht soweit im Griff habe, daß ich mich nun, sogut ich mich erinnere, auf die Stunde sieben Wochen lang von anregenden Likören ferngehalten habe, habe ich vor, mit der ganzen Stärke meines Willens meine nächste ständige Untugend zu bekämpfen, das Zaudern, und ich verspreche, mit aller Kraft zu versuchen, mich der Arbeit für das Wohlergehen meiner Frau und den Nachkommen ihres Körpers und des meinigen zu widmen. Und jetzt an die Arbeit.²⁵⁸

²⁵⁴ Ausführlicher in KORNMEIER 1999.

²⁵⁵ Laut dem National Register of Archives of Great Britain existieren in MTA Finanzbücher von Jan. 1848 bis Dez. 1851, Jan./Feb. 1868 und Jan./Feb. 1869, die von Mrs. Kenney, Louisas Name nach der Heirat, geführt wurden. Sie konnten nicht eingesehen werden.

²⁵⁶ Nach LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 178, wurde ein Gemälde von François Boucher verkauft. Madame Tussaud hatte 1822 in Birmingham zusätzlich zur Ausstellung eine „collection of paintings“ gezeigt, Anzeige BIRMINGHAM CHRONICLE, Nr. 3430, 26.12.1822, S. 1, die sie offenbar behielt. Der Boucher könnte darunter gewesen sein; allerdings wird noch 1884 im DAILY TELEGRAPH (14.7.1884) ein „large allegorical picture by Boucher“ im Treppenaufgang des neuen Ausstellungsgebäudes erwähnt.

²⁵⁷ Aus Joseph Randalls Tagebuchaufzeichnungen (DIARY) geht hervor, daß sein Vater bis in den letzten Lebensmonaten noch die Kontrolle über die Finanzen behielt, obwohl er nicht mehr an der Ausstellung tätig war. Offenbar vererbte sich auch Madame Tussauds Mißtrauen und ihre Angst, an die nächste Generation abzugeben.

²⁵⁸ DIARY: „16 Nov. – 12 – Midday – Having so far conquered the inclination to Drunkenness as to refrain from exciting liquors for as nearly as I can remember for seven weeks ‚to the hour‘ I intend with my full strength of Will to fight against my next besetting sin of Procrastination and I trust to endeavor with all my strength to devote myself to working for the happiness of my Wife and the Offspring of her Body and mine. Out now to Work.“ Sein Vorsatz hielt laut Tagebuch nur bis zum 5. Dezember. Auch in

Er arbeitete vor allem als Modelleur für die Ausstellung, denn er hatte 1849 an der Schule der Royal Academy seine Ausbildung als Portraitist vervollständigt.²⁵⁹ Wer außer ihm noch Portraits modellierte, ist nicht bekannt, seine Brüder Victor Tussaud und Francis Curtius Tussaud, die ebenfalls bei Madame Tussaud & Sons arbeiteten, waren vor allem in der Verwaltung, nicht künstlerisch tätig. Während seiner Zeit als Chef-Modelleur der Ausstellung unterstützten ihn seine Söhne John Theodore und Louis Tussaud sowie sein Neffe Curtius Tussaud als Portraitmodelleure²⁶⁰; da jedoch 30 bis 40 neue Figuren im Jahr aufgestellt wurden, ist denkbar, daß es weitere Modelleure gab. Aus Joseph Randalls Tagebuchfragmenten geht hervor, daß er Ende 1873 – nach dem Tod seines Vaters – seinen Hang zum Zaudern überwunden und die Leitung der Ausstellung recht energisch übernommen hatte. Er machte tägliche Runden im Gebäude, überwachte den pünktlichen Beginn der Abendkonzerte, besorgte sich über das Funktionieren der Gaslampen und den schlechten Zustand des Fußbodens: „der Boden sieht scheußlich aus zu dieser Jahreszeit [Winter], wünschte bei Gott wir könnten ähnliche Fliesen bekommen wie South Kensington“²⁶¹. Der Vergleich mit dem Museum in South Kensington, dem heutigen Victoria and Albert Museum zeigt, wie sehr er an Ehrgeiz gewonnen hatte. Außerdem studierte er im Britischen Museum Manuskripte als Quellen für Requisiten und Kostüme, überwachte deren Ausführung als Faksimiles sowie die Ausführung der Skulpturen und modellierte selbst unter anderem Portraits des französischen Präsidenten Adolphe Thiers und des Prinzkonsorten Albert von Sachsen-Coburg und Gotha. Nebenbei traf er verschiedene Händler und Geschäftsleute, so einen Sohn Napoleon Bonapartes, mit dem er über Ankäufe wie dem einer Tabaksdose Napoleons verhandelte, „die noch etwas Schnupftabak enthielt, von dem der Kaiser genossen hatte“²⁶². Offenbar hatte er auch Expansionspläne, denn 1873 besprach er mit einem Mr. Fellowden eine Zweigstelle des Kabinetts in Amerika.²⁶³ Er scheint sich

den Tagebuchfragmenten von Februar 1873 erscheint immer wieder der Posten „Brandy“ auf seinen Ausgabenlisten. Auffällig sind die völlig unbeständige, manchmal ganz unkontrolliert wirkende Handschrift, der Wechsel im Format der Niederschriften und die z.T. sehr unsaubere Ausführung des Tagebuchs.

²⁵⁹ LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 170.

²⁶⁰ ENTHUSIASTS INTERVIEWED 1885. Curtius Tussaud war der Sohn von Francis Curtius Tussaud.

²⁶¹ 6. Februar 1873: „the floor looks wretched this time of year wish to God we could have tiles similar to South Kensington“, DIARY.

²⁶² 31. Januar 1873: „a Snuff Box (...) containing the Snuff the Emperor had partaken of“, DIARY.

²⁶³ 11. Februar 1873: „Mr Fellowden came (...) talked about America for two hours he advising that we should have a duplicate X there“, DIARY. In einem Brief Joseph Randalls an einen Thomas Collins heißt es allerdings noch im Dezember 1890, daß „all will happen as I wish in due course in regard to America“, Brief West Hampstead, 3.12.1890 (MTA). Schon früher hatte der berühmte amerikanische Zirkusbesitzer Phineas Taylor Barnum versucht, das Kabinett zu kaufen und nach New York zu bringen,

einiges abverlangt zu haben und schalt sich immer wieder für „zu spätes“ Aufstehen, obwohl sein Tag oft genug trotz einer schlimmen Erkältung von acht Uhr morgens bis ein Uhr nachts ging. Man kann sich das strenge Arbeitsethos der zweiten Emigrantengeneration vorstellen, mit dem der Tussaud-Enkel aufgewachsen sein muß und das ihm jetzt Schuldgefühle bereitete. Außerdem hatten er und seine kränkliche Frau Ellen dreizehn Kinder – ein zusätzlicher Druck, hart zu arbeiten.

Anfang der 1880er Jahre setzte er ohne Zaudern zu einer der wichtigsten Veränderungen der neueren Geschichte der Ausstellung an: Da der Mietvertrag für das Ausstellungslokal, den Baker Street Bazaar, auslief und die Räumlichkeiten auch zu klein geworden waren,²⁶⁴ plante er mit seinem Bruder Victor und seinem Cousin Francis Babbington Tussaud den Umzug des Kabinetts in ein eigens zu errichtendes Ausstellungsgebäude. Sein professioneller Status in der Ausstellung ist in dieser Zeit nicht ganz klar: Er hatte sich neben der Arbeit im Baker Street Bazaar noch im Pelzgeschäft versucht, wo er sich von einem Patent zum Fellegerben zusätzliche Einkünfte versprach. Das Geschäft schlug allerdings hoffnungslos fehl, und im Februar 1877 mußte er die Liquidation beantragen.²⁶⁵ Um die Ausstellung, die ihm zum Teil gehörte, finanziell nicht durch Haftungsansprüche zu gefährden, trat er aus der Geschäftspartnerschaft Madame Tussaud and Sons aus, arbeitete aber weiter als Wachsmodelleur. Zwischen 1881 und 1885, also in der Hochphase der Planung und des Umzugs in den Neubau, scheint er noch einmal die Leitung der Ausstellung übernommen zu haben und überschrieb dann seine Anteile auf seine Frau Ellen.

Die Errichtung des Zweckbaus an der Marylebone Road nur wenige Straßen nordöstlich des Bazaars ging offenbar ohne große Probleme vonstatten: 1882 begannen die Ausschachtungsarbeiten und schon 1884, rechtzeitig zum Jahrestag des Sturms auf die Bastille am 14. Juli, konnte das Backsteingebäude von H.W. Williams und F.W. Hunt eröffnet werden (Abb. 15 und Abb. 16). Daß man nicht den Tag der Ankunft Madame Tussauds in Großbritannien als Eröffnungsdatum wählte, sondern den Tag des Beginns der Französischen Revolution, zeigt, wie stark sich die Tussaud-Familie mit dem

LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 169.

²⁶⁴ ENTHUSIASTS INTERVIEWED 1885.

²⁶⁵ Er nannte sich einen „fur transferrer“ – Pelzveredler, TIMES, 18.5.1877, S. 11; 15.11.1877, S. 11; 15.9.1888, S. 4; 21.9.1888, S. 10; 19.10.1888, S. 8; 20.3.1889, S. 3; 23.3.1889, S. 13; 3.4.1889, S. 13. Seine Schulden beliefen sich auf ca. £20.000. Die Verhandlungen zogen sich lange hin, 1878-79 gab es Rückzahlungsvereinbarungen, die er offenbar nicht erfüllen konnte; 1889 hatte er die Schulden noch nicht beglichen: „He attributed his failure to the falling off in his income during the years 1882-3-4, to heavy domestic expenditure, and to loss in connexion with a patent for dressing furs“ hieß es am 20.3.1889.

Gründungsmythos der Ausstellung identifizierte, der die Wachsfiguren als historische Dokumente der Revolution konstruierte.



ABB. 15 WILLIAMS UND HUNT: *MADAME TUSSAUD'S* AUSSTELLUNGSGEBÄUDE AUF EINEM ANKÜNDIGUNGSZETTEL, 1886, HOLZSTICH; GP: LONDON PLAYBILLS, OPP. S. 157.

ABB. 16 WILLIAMS UND HUNT: *MADAME TUSSAUD'S* AUSSTELLUNGSGEBÄUDE, 1884, POSTKARTE, VOR 1925.

Da die Ausstellung auf die Kontrolle des Lichts angewiesen war, um die Farben des Wachses und der Kostüme nicht zu gefährden und die Portraits gezielt beleuchten zu können, waren wie bei einem Galerie- bzw. Museumsbau Seitenfenster nicht zweckmäßig. Die lange Straßenfassade war daher lediglich durch einfache Pilasterpaare auf dem glatten Sichtmauerwerk gegliedert und schnell mit Efeu überwachsen (Abb. 16). Nur der Eingang direkt am vorderen Gebäudeende war durch ein Ädikulamotiv, später einen Baldachin aus Glas und Eisen, hervorgehoben. Hinter den durch Volutenpaare und gerundete Giebelfelder aus hellem Stein gerahmten kleinen Fenstern im Attikageschoß waren straßenseitig Büros und Ateliers untergebracht. Das Auffälligste an dem fast schmucklosen Neubau war eine Reihe von Oberlichtkuppeln, die hinter diesen Arbeitsräumen auf dem flachen Dach saßen und das Treppenhaus sowie die Ausstellungssäle mit Tageslicht versorgten. Der Holzschnitt auf einem Ankündigungszettel von 1886 (Abb. 15) gibt dieses eindrucksvolle Kuppelband prominent wieder. Allerdings gelingt das in der fiktiven Darstellung – tatsächlich war die Straße zu schmal, um genügend Abstand gewinnen und die flachen Kuppeln sehen zu können. Am Außenbau verzichteten die Erbauer, die vermutlich keine Architekten, sondern Ingenieure waren, weitgehend auf repräsentative Schmuckelemente, und auch die ungewöhnliche Dachlandschaft kommt von der Straße aus nicht zur Geltung. So wirkte der massige, schlichte Baukörper wie ein Industriebau, dessen technisch-funktionale Raffinesse im Inneren verborgen bleibt und der seine Wirkung in der

Stadtlandschaft vor allem durch seine Größe bezog und die Funktion, eine bekannte Sehenswürdigkeit zu bergen.



ABB. 17 MADAME TUSSAUD'S EXHIBITION, HOLZSTICH NACH EINER ZEICHNUNG VON THOMAS HOSMER SHEPHERD VOM MÄRZ 1842, IN: PICTORIAL TIMES, 11.5.1844, S. 293.

Das Innere überraschte den Besucher dann mit einer unerwarteten Prächtigkeit: Man betrat die Ausstellung über eine gewaltige, von vier Karyatiden getragene Marmor- und Alabastertreppe, deren Teile aus dem abgebrochenen Stadthaus eines reichen Händlers stammten.²⁶⁶ Auch die neuen Ausstellungsräume waren größer und praktischer als im Baker Street Bazaar, jedoch behielten Joseph Randall und seine Brüder die architektonische Form und die Dekoration der alten Räume bei (Abb. 14 Hintergrund, und Abb. 17). Im langgestreckten „Great Room“ sind die korinthischen Doppelpilaster, der darüberliegende Akanthusrankenfries und die vor ornamentierte Wandfelder gesetzten Blumengirlanden aus dem Bazaar übernommen. Dies waren dieselben Pappmaché-Ornamente, die Joseph Randalls Vater Francis 1834 für den „korinthischen Salon“ entworfen hatte.²⁶⁷ Das alte Farbschema aus Gold und Rot wurde ebenso

²⁶⁶ LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 180; ISDN, 2.8.1884.

²⁶⁷ Die „magnificent & unequalled portable decoration“ des „Golden Corinthian Saloon“ im Bazaar in Gray's Inn Road (ANKÜNDIGUNGSZETTEL London, Gray's Inn Bazaar, 1834, WCAC: Ashbridge 760/7, und 1835, JJ: Waxworks 1), wurde dann auch im Baker Street Bazaar eingebaut, ANKÜNDIGUNGSZETTEL London, Baker Street Bazaar, 1839 (JJ: Waxworks 1); LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 154.

beibehalten wie die blau-graue Decke mit weißem Stuck; die ornamentalen Wandfelder waren in „Wedgewood-Art“, also wohl in weißem Relief auf hellblau, modelliert.²⁶⁸ Die Innenansichten des Baker Street Bazaars und des neuen Gebäudes in der Marylebone Road ähneln sich so sehr, daß die Tageszeitung „Daily Telegraph“ im Juli 1884 sogar erneut eine Illustration aus dem Jahr 1844 druckte (Abb. 17).²⁶⁹

Doch obwohl die neue Ausstellung bei der Presse wie beim Publikum ein Erfolg war – im Jahr 1888 zählte man 400.000 Besucher – war das Unternehmen in großen finanziellen Schwierigkeiten.²⁷⁰ Auch Joseph Randall Tussaud, der 1885 wieder aus der Firma ausgeschieden war, hatte seinen privaten Schuldenberg noch lange nicht abgetragen. So wurde die Ausstellung 1889 an ein Finanzsyndikat verkauft und in eine Gesellschaft mit beschränkter Haftung umgewandelt, der noch fünf Mitglieder der Tussaud-Familie angehörten.²⁷¹ Der Name war jetzt wieder *Madame Tussaud's*, der Zusatz and Sons' fiel weg. Zahlreiche Verbesserungen waren geplant, die nun Joseph Randalls Sohn John Theodore als künstlerischer Leiter durchsetzen sollte. Joseph Randall selbst gehörte der Gesellschaft nicht an, er hatte sich wahrscheinlich mit den neuen Besitzern überworfen und plante ein eigenes Ausstellungsunternehmen im Stadtzentrum.²⁷² Durch die neue Geschäftsform löste sich also nicht nur die Ausstellung aus dem Besitz der Familie, es zerbrach auch die Einheit des „Tussaud-Lagers“.²⁷³

Doch John Theodore war auch nach 1889 ein aktiver Leiter des inzwischen weltweit bekannten Wachsfigurenkabinetts und führte die Ausstellung erfolgreich ins nächste Jahrhundert. Auch er hatte wie sein Vater an der Royal Academy studiert und war ein begabter und produktiver Wachsmodelleur. Unter seiner Leitung entstanden 1891 die ersten narrativen Tableaux, mit denen die Ausstellung zu den modernen

²⁶⁸ Beschreibung in: DAILY TELEGRAPH, 14.7.1884 (CWAC: Ashbridge 760/1).

²⁶⁹ DAILY TELEGRAPH, 14.7.1884 (CWAC: Ashbridge 760/6); vgl. PICTORIAL TIMES, 11.5.1844, S. 293.

²⁷⁰ Schon 1885 verklagte die Malerfirma Gillow & Co. die Ausstellung, da ihr Auftrag aus Geldmangel vertragswidrig storniert worden war, TIMES, 25.6.1885, S. 10.

²⁷¹ TIMES, 9.2.1889, S. 13; LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 182. Wahrscheinlich gehörten Victor, Francis Curtius und ihr Neffe John Theodore der Gesellschaft an. Außerdem waren noch mindestens Francis Curtius' Sohn Curtius und John Theodores Bruder Louis sowie fünf seiner Schwestern (namentlich bekannt sind Beatrice, Jane und Dolly) bei der Ausstellung angestellt. *Madame Tussaud's Ltd.* hält diesen Teil der Firmengeschichte heute nicht sehr transparent, so daß es schwierig ist, mehr zu erfahren.

²⁷² Siehe Kapitel III.3.d in dieser Arbeit.

²⁷³ „As you may know, there have been disagreements in the Tussaud camp since this business was transferred.“ John Theodore Tussaud in: INTERVIEWS. Schon 1874 hatten Joseph Randall und seine Geschwister Streit mit ihrer Mutter wegen des Erbes von Francis, s. Eintrag 22.2.1874 in DIARY und Notiz ebda. von Pauline Chapman (MTA: Personalakte Joseph R). ²⁷⁴ Siehe Kapitel III.3.b und c in dieser Arbeit.

Wachsfigurenkabinetten in Paris und Berlin aufschloß.²⁷⁴ Außerdem war er auch mehr als seine Vorgänger Teil des Establishments. Zum einhundertjährigen Jubiläums der Ausstellung im Dezember 1903 lud er über achtzig hochrangige Gäste, unter anderen den Direktor der National Portrait Gallery, Lionel Cust, zu einem vornehmen Dinner, bei dem unter anderem der Schriftsteller Sir Arthur Conan Doyle eine Ansprache hielt.²⁷⁵ Er hatte die Attraktivität einer langen Firmentradition und der Biographie seiner Urgroßmutter erkannt, und inszenierte diese in einem Vorwort über die Geschichte der Ausstellung im Katalog, das er bei dem bekannten Journalisten George Augustus Sala in Auftrag gab, in dem Jubiläumsdinner und in seinem eigenen anekdotisch-historischen Buch „The Romance of Madame Tussaud’s“.²⁷⁶

Auch der schwerste Rückschlag in der Geschichte der Ausstellung fiel in John Theodores „Amtszeit“. In der Nacht vom 18. auf den 19. März 1925 ereilte die Portraitfiguren aus Wachs ihr Schicksal, das unterbewußt wohl jeder, der sie gesehen hatte, erwartete: *Madame Tussaud’s* stand in Flammen – das unbändige Material entledigte sich seiner Form und zerfloß als brennender Strom auf der Straße. Die Ausstellungsgebäude in der Marylebone Road brannte fast vollständig aus, als Ursache wird ein fehlerhafter elektrischer Kontakt angenommen.²⁷⁷ Gemälde, Kostüme, Dekorationen, historische Original-Requisiten und 286 von 467 ausgestellten Wachsfiguren waren verloren. Einzig die Chamber of Horrors sowie das Gipsformenlager im Kellergeschoß waren verschont geblieben, wenn auch mit Löschwasserschaden. Schon 1926 wurde eine neue Gesellschaft gegründet, die den Wiederaufbau finanzieren sollte. In einer Zeit, in der in Berlin gleich zwei ehemals erfolgreiche Wachsfigurenkabinette schließen mußten und versteigert wurden,²⁷⁸ gelang es John Theodore Tussaud und seinem Sohn Bernard als Chef-Modelleuren zusammen mit dem Künstler und Kostümhistoriker Herbert Norris, John Theodores vier Schwestern und den anderen, gut ausgebildeten und erfahrenen Studiomitarbeitern, die Ausstellung im April 1928 wiederzueröffnen. Die Ausstattung war jetzt wesentlich

²⁷⁵ Das Centenary Dinner fand am 17.12.1903 statt. Das Menue mit Sitzordnung wurde 1904 privat gedruckt (CWAC: Ashbridge 760/327, Pamphlet Box); Berichte u.a. in DAILY MIRROR, 18.12.1903.

²⁷⁶ Das Vorwort erschien zum ersten Mal im Katalog 1892 und wurde mehrmals neu aufgelegt, SALA 1892; ein Portrait von G.A. Sala (1828-1896) war von 1890 an auch in der Ausstellung zwischen den Portraits von Charles Dickens und Lord Alfred Tennyson ausgestellt. ROMANCE 1921; hier zitiert John Theodore, allerdings ohne Nennung seiner Quelle, die Briefe mit den Erinnerungen seines Onkels Victor, des Bruders von Joseph Randall.

²⁷⁷ COTTRELL 1951, S. 171-172; LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 186-188; GRIMLEY 1927; DAILY TELEGRAPH, 19.3.1925 und 20.3.1925 und andere Tageszeitungen, vor allem in JJ: Waxworks 1.

²⁷⁸ Siehe Kapitel III.2.d und III.3.c in dieser Arbeit.

nüchterner, hinter den Portraitfiguren gab es zum Beispiel keine vergoldeten Pilaster und Blumengirlanden, sondern einfache Vorhänge, was der sachlichen Ästhetik näherkam, die sich in den 1920er und 30er Jahren auch in den englischen Museen etablierte. Als Zusatzattraktionen gab es jetzt ein Restaurant sowie ein größeres, modernes Kino – man bediente sich also der Konkurrenz durch die laufenden Bilder, wie es auch schon das Musée Grévin in Paris oder Castan's Panopticum in Berlin getan hatten, um das altmodische Wachsfigurenkabinett mitzufinanzieren.²⁷⁹ Mit Gründung der neuen Finanzierungsgesellschaft 1926 verlor sich der persönliche Einfluß der Tussauds auf „ihre“ Ausstellung fast vollständig. Zwar blieb Bernard Tussaud bis zu seinem Tod 1967 künstlerischer Leiter der Ausstellung, doch war er nurmehr ein Angestellter. Damit ging die fünf Generationen währende, von Marie Tussaud angelegte persönliche Identifikation des „Tussaud camp“ mit dem Ausstellungsunternehmen vollständig zu Ende.

²⁷⁹ Schon 1909 hatte es auch bei *Madame Tussaud's* „continuous high-class cinematograph entertainment“ für bis zu 300 Personen gegeben, LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 184. 1928 wurde der Kinoraum sogar auf 1800 Sitze ausgebaut, CHAPMAN 1984, S. 195. Zu Filmvorführungen im *Musée Grévin*, das schon 1901 einen 130-Sitze-Saal für Filmprojektionen hatte, s. SCHWARTZ 1998, S. 177-199, bes. S. 191, 198-199.

2. Respectability – Werben um Anerkennung

a) Wanderjahre: Reiseroute und Ausstellungslokale

Nachdem sie ihre Ausstellung in Großbritannien auf den Weg gebracht hatte, wurde Madame Tussaud schnell klar, daß es am profitabelsten sein würde, mit den Wachsfiguren herumzureisen und so ihren Neuigkeitswert vollständig auszunutzen. Anfangs war die Rückkehr nach Paris noch das Ziel ihrer Reise, schließlich lebten dort ihr Ehemann und Sohn, ihre Mutter und Tante. Als François sie aber 1803 bat, nach Paris zurückzukehren, reagierte sie mit Unverständnis, denn sie sah das Potential der Figuren noch lange nicht ausgeschöpft; erst wollte sie ihr Versprechen halten, „dich nicht (...) wiederzutreffen, ohne dir eine schöne pralle Geldbörse zu bringen“.²⁸⁰ Eine rein finanzielle Motivation für diese Rastlosigkeit ist aber unwahrscheinlich, ihre Einkünfte hätten es ihr schon früher erlaubt, sich zur Ruhe zu setzen. Der Erfolg, den sie seit 1808 mit der Ausstellung auch unter eigenem Namen hatte, gab ihr wahrscheinlich das erhebende Gefühl, ein neues, unabhängiges Leben führen zu können. Möglicherweise hatte sie sich in Paris nie richtig wohl gefühlt. Wenn sie tatsächlich im elsässischen Straßburg aufgewachsen war, war sie in der Hauptstadt vielleicht eine Außenseiterin aus der Provinz geblieben. So war es wohl eine Kombination aus finanziellem und unternehmerischem Ehrgeiz, bestätigendem Erfolg und Freude an der Selbstbestimmung ihres Lebens, die sie auf der Straße hielt. Entscheidend war aber wohl, daß sie großen Gefallen am Reisen gefunden hatte – wahrscheinlich trieb sie die Abenteuerlust an, sonst hätte sie sich diese beschwerliche und manchmal gefährliche Tätigkeit nicht dreißig Jahre lang zugemutet.²⁸¹

Vor Etablierung eines funktionierenden Eisenbahnnetzes Mitte der 1830er Jahre waren Reise und Transport nur auf dem Wasserweg oder über ein zunehmend ausgebautes Landstraßennetz möglich. Ihre erste Tourneestrecke zwischen London und Edinburgh legte Madame Tussaud 1803 auf einem Schiff entlang der englischen Ostküste zurück. Die dreizehntägige Schifffahrt war zwar teurer und nicht viel schneller als der Landweg,

²⁸⁰ Brief Edinburgh, 9.6.1803: „J’espère de tenir la parole que je t’ai donné de ne pas te rejoindre qu’en emportant une bonne bourse bien garnie.“

²⁸¹ Immerhin war sie bereits Anfang 40 als sie ihr Nomadentum aufnahm und Mitte 70, als sie sich endlich in London niederließ. Vielleicht hatte sie auch schon früher versucht, sich in Irland permanent niederzulassen, denn aus der Zeit zwischen Juni 1805 (Dublin) und Mai 1808 (Belfast) verliert sich ihre Spur kurzzeitig.

aber vermutlich bequemer – auch wenn während der heftigen Stürme viele Passagiere seekrank wurden.²⁸² Der Wasserweg konnte aber auch sehr gefährlich sein: Bei starkem Seegang drohten die Figuren im Frachtraum zu zerbrechen, oder das Schiff konnte untergehen und nicht nur die Reisenden, sondern auch die gesamte Ladung mitreißen. Wahrscheinlich erlebte Madame Tussaud eine solche Situation vor der Küste Irlands, denn 1804 berichtete sie von einer Reise, bei der drei Nachbarschiffe, wahrscheinlich Frachtschiffe, innerhalb von fünf Minuten gesunken seien; ihre Fracht scheint nicht betroffen gewesen zu sein.²⁸³

Den größten Teil der Strecke legte Madame Tussaud aber auf dem Landweg zurück. Der schlechte Zustand des Landstraßennetzes verbesserte sich bis 1840 zunehmend. Private Gesellschaften kontrollierten und pflegten gegen eine Benutzungsgebühr einen Teil der Straßen.²⁸⁴ Diese *turnpike* oder Schlagbaum-Straßen entbehrten zwar einer überregionalen Planung, waren aber auch eben und frei von Hindernissen und Schlaglöchern, die besonders im Dunkeln eine enorme Gefahr für die schlecht gefederten Kutschen waren. Diese nach und nach befestigten Straßen erlaubten eine Reisegeschwindigkeit von mehr als zehn Meilen pro Stunde (ca. 16 kmh).²⁸⁵ Spätestens 1828 gab es ein dichtes Netz an ausgebauten Straßen, welche die wichtigsten Städte miteinander, aber vor allem mit der Hauptstadt verbanden (Abb. 18). Um 1830 löste das Straßensystem für kurze Zeit das unter George III. vorbildlich ausgebaute Kanalsystem ab, bevor Mitte der 1830er Jahre die Eisenbahn fast den gesamten Personen- und Gütertransport übernahm. Wer kein eigenes Gefährt hatte, konnte sich über die Abfahrtszeiten und Kosten von Post- und Frachtkutschen, die regelmäßig bestimmte Strecken entlangfuhren, vor Ort persönlich oder vorab aus Handbüchern und Almanachen informieren.

²⁸² Brief Edinburgh, 11.5.1803. Im Gegensatz zur Übersetzung von MTA verstehe ich den Satz „nous avon ette 36 basserier“ am Anfang des Briefes als „wir waren 36 Passagiere“, nicht: „wir hatten 36 Brüche (bei den Figuren)“, LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 115. Die Überfahrt für Madame Tussaud und ihre Figuren kostete offenbar £18.

²⁸³ Der Brief Dublin, 27.6.1804, ist nur schwer entzifferbar; im Brief Edinburgh 9.6.1803 heißt es: „il est fort heureux que j’aie fait le trajet avec nos effets car le plupart des têtes ont été brisées. Il m’a tout fallu rauomoder[?].“ Einmal soll sie selbst Schiffbruch erlitten und alles bis auf eine kleine Kiste verloren haben, Fynes-Clinton und Mathew: *Annals from our Ancestors*, o.O. 1924, zit. in: LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 144-145. Der Schiffbruch soll vor 1830 stattgefunden haben, Leslie und Chapman vermuten das Datum 1822, als am 8. August ein Schiff aus Liverpool mit Fahrt auf Dublin vor der englischen Küste sank. Gerade im Jahr 1822 aber gibt es keine Unterbrechung der Ausstellungstätigkeit.

²⁸⁴ Zum Beispiel verlangte 1829 der Bath Trust für die Benutzung seiner Straßen 4d (pence) pro Pferd, READER 1980, bes. S. 1-20, Beispiel auf S. 15.

²⁸⁵ ANDERSON 1932; READER 1980; GERNHOLD 1993.

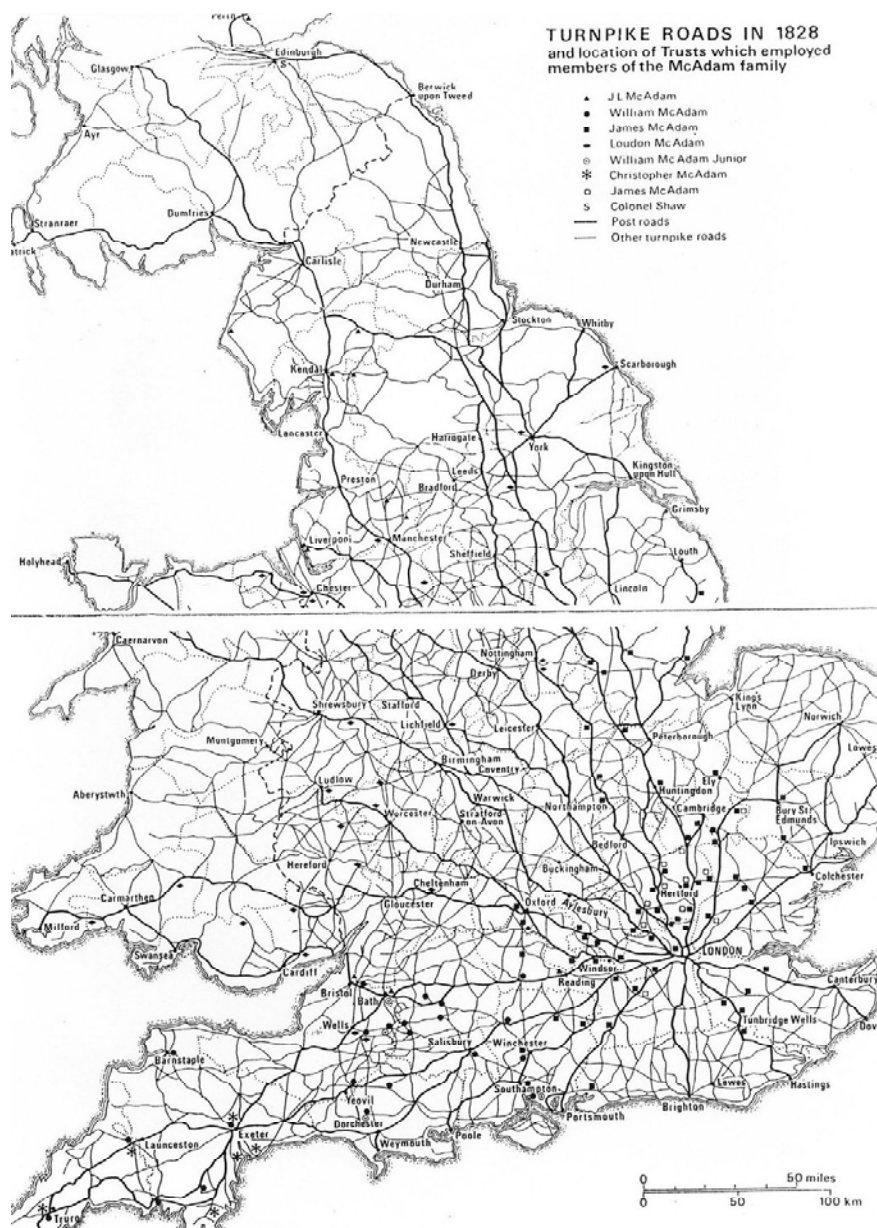


ABB. 18 STRABENNETZ IN GROSSBRITANNIEN IM JAHR 1828; IN: Reader 1980.

Als Madame Tussaud 1803 von Edinburgh nach Glasgow fuhr, gab es vier Kutschgesellschaften, die täglich zu verschiedenen Zeiten diese Strecke abfuhren. Die Fahrt dauerte ungefähr einen halben Tag, und ein Sitzplatz im Wageninneren kostete zwischen zehn und sechzehn Shilling.²⁸⁶ Da Madame Tussaud in Edinburgh gut verdient hatte, kann man davon ausgehen, daß sie und Joseph eine schnelle und bequeme Postkutsche benutzten. Die Figuren wurden wohl getrennt auf einem Frachtschiff per Wasserstraße oder mit einer der regulären Frachtkutschen transportiert, die größer und

²⁸⁶ Eine Fahrt von Edinburgh nach London kostete etwa £7 7s, EDINBURGH DIRECTORY 1804. Ein Sitz außen auf dem Wagen kostete zwischen Edinburgh und Glasgow sieben bis neun Shilling (£4 4s nach London), war aber eher für Dienstboten üblich, wie DICKENS 1998, S. 521ff, es noch für 1840 schilderte.

schwerer gebaut und daher langsamer als die Postkutschen waren. Beahlt wurde nach Gewicht oder Volumen, auf dem Land von Edinburgh nach Glasgow wahrscheinlich noch einmal 12 oder 14 Shilling.²⁸⁷ Für diese Strecke zahlte Madame Tussaud insgesamt also vielleicht etwas weniger als £2. Für eine ähnliche Strecke, Leeds-Manchester, zahlte sie acht Jahre später (1812) £1 4s. In ihrem Haushaltsbuch aus jenem Jahr gibt es wenige Zeilen unter der „Wagenmiete“ noch den Posten „Karrenmiete“ über £1.²⁸⁸ Vielleicht war damit das Transportmittel für die Figuren gemeint. Möglicherweise besaß Madame Tussaud gegen Ende ihrer Reisetätigkeit eigene Gefährte, denn ein späteres Haushaltsbuch weist einen Eintrag für das Neuvergolden der Wohnwagen aus.²⁸⁹

Wegen des großen Aufwandes, den der Transport und der Auf- und Abbau der schon 1808 über 60 Figuren umfassenden Ausstellung bedeutete, bot sich für Madame Tussaud nur eine Städtetournee an. Zum einen war sie auf hohe Besucherzahlen angewiesen, da der Transport wegen der Menge der Figuren teuer war, zum anderen war die Ausstellung zu aufwendig und unflexibel, um mehrere kleine Standorte wie Dorffeste oder besondere regionale Feiertage zu testen und bei Unrentabilität schnell weiterzuziehen. Ihre Beteiligung an den nur wenige Tage währenden Jahrmärkten ist daher schon aus technischen Gründen schwer vorstellbar. Ihre Tourneestationen waren also die größeren Städte an den Hauptverkehrswegen: Um zum Beispiel von Edinburgh nach Dublin zu kommen, wie Philipstal geplant hatte, mußte sie an die Westküste Schottlands reisen, also nach Greenock, der nächsten Hafenstadt. Zwischen Edinburgh und Greenock liegt Glasgow, eine naheliegende Station für die Ausstellung, so wie auch Greenock selbst. Daher findet man am 3. Oktober eine Anzeige für ihre Ausstellung im „Glasgow Herald“ und am 24. Januar 1804 eine im „Greenock Advertiser“. Aus Dublin erklärte Madame Tussaud in einem Brief an ihren Mann erleichtert, daß sie – endlich von Philipstal und seiner unflexiblen Planung erlöst – nun selbst bestimmen könne, welche Städte sie besuchen wollte. Sie habe auch schon von Bürgern der irischen Städte

²⁸⁷ Bei einer südenglischen Transportfirma kostete die Tonne Fracht im Jahre 1817 zwischen London und Exeter zum Beispiel zwischen 12 und 14 Shilling; die Strecke von 176 Meilen ist etwa das Vierfache der Strecke Edinburgh-Glasgow, GERNHOLD 1993, S. 154-155.

²⁸⁸ Haushaltsbuch („Cash book“) 1811/12 (MTA): „Monday, 16th 1812 / Coach Hire £1 4s 0d / (...) / Richard Cart hire £1 0s 0d (...)“ (MTA); abgedruckt in LESLIE/CHAPMAN 1978, zw. S. 120 und 121. „Cart“ scheint jedenfalls nicht der Nachname von Richard gewesen zu sein, denn sein Gehalt ist separat aufgelistet.

²⁸⁹ „these caravans had to be occasionally regilded“, LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 137-138, Datum nicht bekannt – möglicherweise liegt hier auch ein Lesefehler vor, die Originalquelle konnte nicht eingesehen werden.

Kilkenny, Waterford und Cork eine Einladung bekommen,²⁹⁰ und sie nahm sie gern an. Es gab also nach der Trennung von Philipstal keine vorgefaßte Reiseroute mehr. Madame Tussaud tastete sich vielmehr langsam vor, entschied ihre nächsten Schritte vor Ort und reagierte auf Umstände und Anregungen von außen. So machte sie ihre Erfahrungen in dem ihr noch immer fremden Land.

Als sie 1808 von Irland wieder nach Großbritannien übersetzte, verfolgt sie erstmal ihren früheren Weg über Greenock und Glasgow nach Edinburgh zurück, wobei sie ihr Publikum selbstbewußt an ihre ersten Besuche erinnert. Während ihrer Tournee suchte sich Madame Tussaud nicht etwa eine Stadt als Basis, von der aus sie immer wieder in verschiedene Richtungen aufbrach, sondern reiste sukzessive von einer Stadt zur nächsten: Von Edinburgh fuhr sie 1811 über Newcastle und Hull an der Ostküste entlang nach Süden und wandte sich dann ins Landesinnere nach Manchester und Liverpool. Dabei macht sie auf dem Weg in kleineren Städten wie zum Beispiel York halt. Von Liverpool im Westen reist sie Richtung Süden über Birmingham nach Bristol und Bath. Dann macht sie ihren Weg südöstlich über Oxford und London nach Dover auf, einem der wichtigsten Kontinentalhäfen. Überlegte sie, nach Ende der Napoleonischen Kriege nun doch endlich in die Heimat zurückzukehren, oder wollte sie eine Materialsendung aus Paris oder ihren Sohn Francis in Dover abholen? Vielleicht stand aber auch der weitere Verlauf der Tour, die sie 1819 wieder nordwärts führte, schon fest. Nach 1818 werden die Abstände zwischen den einzelnen Stationen seit 1818 immer kürzer, was durch die wachsende Bedeutung ehemals kleiner Städte und Madame Tussauds Willen nach besserer Ausnutzung der Reisewege zu erklären ist.²⁹¹ In immer kleineren Schritten arbeitete sie sich dann noch weitere vierzehn Jahre im Zickzack-Kurs durch das Land, wobei ihre Bewegungen eine spinnennetzartige Struktur über die Landkarte legen. Offenbar hatte sie besonders in der zweiten Hälfte ihrer Tournee nie mehr als die grobe Richtung ihrer Reise geplant und fuhr nicht in geraden Strecken von einem Ort zum nächsten, sondern machte auch Umwege, wenn es ihr lukrativ erschien. Dabei reiste sie in mehr als dreißig Jahren ungefähr drei Mal über die britische Hauptinsel.

²⁹⁰ Brief Dublin, März 1804.

²⁹¹ Wales besuchte sie gar nicht, wohl wegen der geringen Dichte an Städten und Straßen; auch das schottische Hochland und Zentralirland waren durch die dortigen Gebirge unwegsam und nur dünn besiedelt, so daß sie dort nicht zu finden ist.

Fahrende Schausteller, Künstler und Gelehrte waren in Großbritannien Anfang des 19. Jahrhunderts eine fast alltägliche Erscheinung. Sänger, Musiker, Tänzer, Schauspieler und Bauchredner waren auf Tournee durch das Land; Zirkusse und Menagerien reisten in Wagen hin und her; Physiker, Astrologen, Mechaniker und Mediziner zogen von Stadt zu Stadt, um Vorlesungen zu halten und Experimente, Instrumente, Modelle und Automaten vorzuführen; Gemälde, Panoramen und antike Skulpturen wurden an vielen verschiedenen Orten gezeigt, manchmal bis sie völlig zerstört waren; ganze wissenschaftliche Kabinette und Sammlungen wechselten immer wieder Stadt und Besitzer.²⁹² Neben dem Bauchredner Mr. Charles begegnete Madame Tussaud zum Beispiel immer wieder dem Schädelforscher Johann Caspar Spurzheim, den Musikern Mr. und Miss Cartwright, der Sängerin Madame Malibran und den Panoramen der Herren Marshall. Die Durchreisenden ersparten ihren Besuchern und Zuhörern das beschwerliche und zeitraubende Reisen zu Bildungs- und Vergnügungszwecken und boten den Bewohnern der Provinzstädte neben der Möglichkeit der sinnfälligen und unterhaltenden Belehrung auch eine willkommene Abwechslung. Das Vertrauen der städtischen Mittelklassen gewannen die Schausteller vor allem durch soziale Selbstdarstellung und permanente Präsenz. Da sie sich oft über Wochen in einer Stadt aufhielten, konnten sie sich ganz anders in das städtische Leben einordnen, als ihre Kollegen, die den Volksfesten oder Jahrmärkten hinterherreisten und nur wenige Tage an einem Ort blieben. Diese wurden oft als ziellose Wanderer wahrgenommen, die außerhalb bürgerlicher Vorstellungen von Moral und Gesellschaft lebten und deren Ziel nicht Stabilität, Verlässlichkeit und Verantwortungsbewußtsein waren, sondern schneller Profit, zur Not auch mit betrügerischen Methoden. Aussteller wie Madame Tussaud dagegen zeigten nicht in Zirkuswagen oder Zelten, sondern mieteten städtische Versammlungsräume, örtliche Theater oder angesehene, kommerziell betriebene Veranstaltungsräume an. Sie waren keine mißtrauisch beäugten Fremden, sondern eher auswärtige Gäste der Stadt, die ein Publikum der gehobenen und mittleren Klassen anzogen, das sich bei ihnen durchaus sehen lassen konnte und wollte. Doch diesen Status als „anständige“ oder „respektable“ Ausstellerin mußte Madame Tussaud sich immer wieder von neuem erarbeiten.

²⁹² Anzeigen für bevorstehende Auftritte finden sich in den allen Zeitungen; ALTICK 1978; KWINT 1994; GRAVES n.d.; OETTERMANN 1997; ALEXANDER 1985; EDINBURGH CURIOSITIES; BALLADS AND BROADSIDES. Über wandernde Geographielehrer z.B. WITHERS 1999; reisende Vorführer von wissenschaftlichen Instrumenten, Erfindungen und Experimenten s. HOCHADEL 2000.

So mietete auch Madame Tussaud wie viele ihrer Kollegen Zimmer in respektablen Privat- oder Gasthäusern, um sich ins Stadtleben zu integrieren. Da ihre Ausstellung erfolgreich war, konnte sie sich diesen Komfort leisten. 1803 lebten sie und Joseph zum Beispiel in Edinburgh in der vornehmen Neustadt bei Mr. Andrew Laurie, einem Tanzlehrer.²⁹³ Im gleichen Haus in der Thistle Street befanden sich auch die „Bernard’s Rooms“, wo die Ausstellungen untergebracht war. Madame Tussaud bezahlte £2 Miete im Monat – bei Einnahmen zwischen £8 und £12 am Tag kein hoher Preis. Mit Mr. Laurie und seiner Frau, die zu ihrer großen Erleichterung Französisch sprach, verstand Madame Tussaud sich gut; sie forderte Francois mehrmals auf, ihren Vermietern, die ihr später auch die Post nachschickten, einen Gruß zu senden:

Mr. & (...)Mad.e Laurie (die Hausbesitzer) sind sehr ehrenwerte Leute, für ihr Interesse, das sie mir und meinen Angelegenheiten entgegenbringen und für ihr Entgegenkommen bin ich ihnen sehr zu Dank verpflichtet. Sie lassen dich grüssen.²⁹⁴

Die Lauries versuchten auch, ihr bei ihren Problemen mit Philipstal zu helfen:

Ich hatte seinetwegen eine Konsultation mit einem Bruder des Hausbesitzers – sehr ehrenwerte Leute, wenn ich £1.000 bräuchte, so könnte ich sie sofort bekommen.

Die Vermieter vermittelten ihr also Kontakte und führten sie in der Stadt ein. Auch beim nächsten Halt in Glasgow lebten Mutter und Sohn bei einem respektablen Bürger: Mr. Colin, einem Konditor, in der Wilson Street.²⁹⁵ Über ihre weiteren Unterkünfte ist nichts bekannt; wahrscheinlich versuchte sie jedes Mal, so nah wie möglich am Ausstellungslokal zu wohnen. Als sie 1818 in Cambridge im Black Bear Inn ausstellte, hatte sie sicher dort im Gasthof ein Zimmer gemietet, und als ihre Ausstellung 1828 im ersten Hotel Edinburghs zu sehen war, ist anzunehmen, daß sie auch ihre Wohnung dort bezog. Die Vermieter auf den verschiedenen Stationen ihrer Tour ermöglichten wertvolle Kontakte zur Bevölkerung, berieten sie eventuell bei der Auswahl des Ausstellungsortes und wiesen auf lokale Besonderheiten und Berühmtheiten hin, die eingeladen werden sollten. Sicherlich waren sie auch neugierig und möglicherweise

²⁹³ EDINBURGH DIRECTORY 1804; Andrew Lawrie ist auch später noch mit der Adresse „28 west Thistle Street, s.side and 1st stair in the north Gray’s close, High Street“ verzeichnet (1808). Die Druckerei des DIRECTORY, Denovan and Company, Lawn-Market, Edinburgh, druckte 1803 auch Madame Tussauds Ausstellungskatalog.

²⁹⁴ „Mr. & (...) Mad.e Laurie (les Maitres de la Maison) ce sont de très honnetes gens je leur suis beaucoup redevable pour l’interet qu’ils prennent dans mes affaires & leur proceds obligeants envers moi. il vous font leur compliments.“ Brief Edinburgh, 28.7.1803.

²⁹⁵ Brief Glasgow, 10.10.1803.

stolz auf die erfolgreiche Wachskünstlerin, so daß ein Erfahrungs- und Informationsaustausch für beide Seiten profitabel war.

Als Ausstellungsorte wählte Madame Tussaud dann die größten und vornehmsten öffentlichen Gebäude, die sie bekommen konnte. Die Größe der Räume war ein wichtiger Faktor, denn sie benötigte viel Platz: Auf späteren Abbildungen, welche die Ausstellung in den 1840er Jahren im Baker Street Bazaar in London zeigen (Abb. 19 und Abb. 20), kann man erkennen, daß Madame Tussaud die Figuren wie in einer Skulpturengalerie entlang der Längswände nebeneinander aufstellte. In der Mitte des Raumes und an der Stirnseite platzierte sie thematische Gruppen aus mehreren Figuren, wie die „gefeierten Persönlichkeiten des letzten Krieges“ und eine Krönungsgruppe (Abb. 19) oder Heinrich VIII. mit seinen Frauen und die gegenwärtige königliche Familie (Victoria und Albert, Abb. 20). Anfang des Jahrhunderts bildeten vermutlich die französische und die englische Königsfamilien diese Gruppen. Die Podeste, auf denen die Figuren später stehen, stammen wohl von Mitte der 1830er Jahre²⁹⁶; während ihrer Tour belastete sich Madame Tussaud vermutlich nicht mit so unhandlichen Gegenständen, sondern stellte die Figuren direkt auf die Erde.

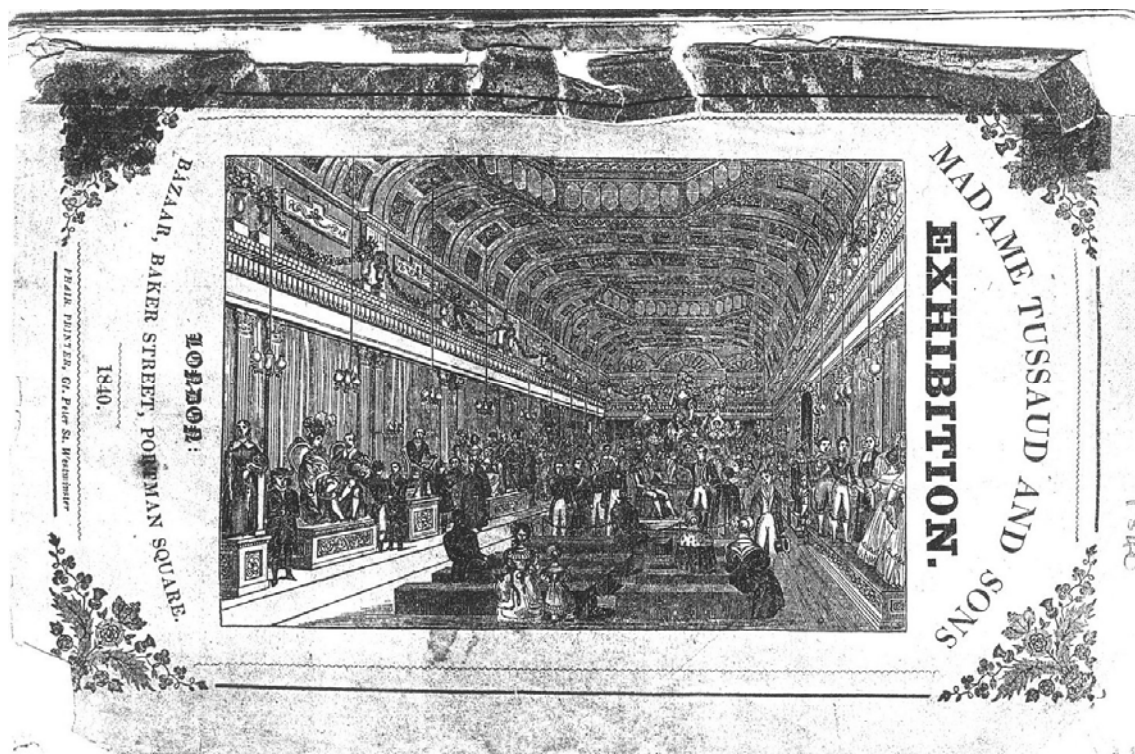
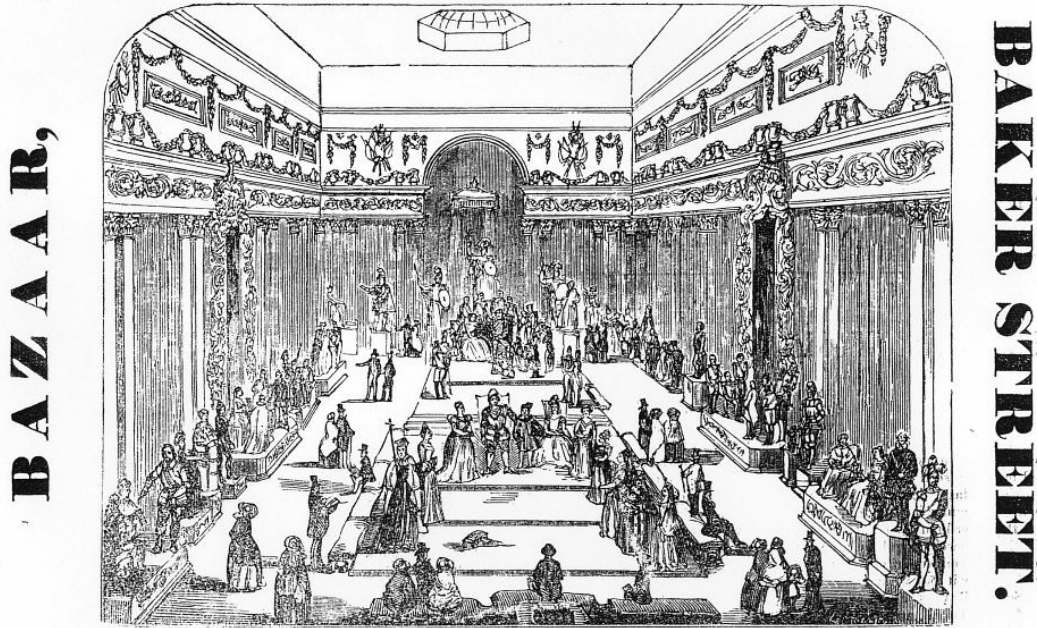


ABB. 19 ANONYM: MADAME TUSSAUD AND SONS EXHIBITION, HOLZSTICH, 1840, TITELBLATT VON SKETCHES LONDON 1840.

²⁹⁶ Da sie stilistisch zur Raumdekoration passen, gehörten sie wahrscheinlich zur Ausstattung des „Golden Corinthian Salloon“ von 1834, s. Kapitel II.1.d in dieser Arbeit.

GREAT ROOM, MADAME TASSAUD'S EXHIBITION,

Total Length of Suit, 240-feet, the Largest Public Rooms in Europe. Established in Paris in 1780, in England in 1802. The Oldest Exhibition in the World.



Her Majesty the Queen, H.R.H. Prince Albert, Prince of Wales; Prince Alfred; Princess Royal; the Princess Alice, Helena Louisa, &c. Honoured with the highest encomiums—MADAME TUSSAUD AND SON'S EXHIBITION, BAZAAR, BAKER STREET.

Admission.....1s. Napoleon Room.....6d. Open from 11 to 6, and 7 to 10 o'clock.

ABB. 20 ANONYM: GREAT ROOM, MADAME TUSSAUD'S EXHIBITION, HOLZSTICH AUF EINEM ZEITUNGS-AUSRIß, UM 1846; JJ: WAXWORKS 1.

Die Höhe des Mietpreises solch großer Räumlichkeiten wurde für Madame Tussauds gutgehende Ausstellung zunehmend gleichgültig. Besonders geeignet waren die Assembly Rooms, die städtischen Versammlungsräume, die meist im Rathaus gelegen und repräsentativ ausgestattet waren. Die hohen und langgestreckten Räume gaben einen besonders eleganten Rahmen für die Figuren, die Madame Tussaud am liebsten in langen parallelen Reihen aufstellte. Oft waren die Assembly Rooms auch mit Obergadenfenstern versehen, so daß sie tagsüber eine gute Beleuchtung für Ausstellungen abgaben. Für eine ausgedehnte Abendöffnung konnte man den Raum mit Kerzen hell beleuchten.²⁹⁷ Der Kupferstich zeigt darüber hinaus die exquisite Klientel, die man in den Räumen erwartete. Oft waren die Assembly Rooms auch mit großen seitlichen Fenstern versehen. So konnte man, besonders abends, schon von der Straße aus sehen, wenn es eine Veranstaltung gab, was ein guter Werbeeffekt war. Der Hauptraum der Assembly Rooms in Derby zum Beispiel, wo Madame Tussaud 1819 und 1830 ausstellte, hatte solche Fenster (Abb. 21).

²⁹⁷ Nachdem schon vor 1800 Gaslicht in Fabrikgebäuden eingeführt war, gab es auch seit 1811 zunehmend für Gas umgebaute Kronleuchter in öffentlichen Innenräumen, BARTY-KING 1984, S. 15-68; LONDON WORD CITY 1992, S. 291-293, S. 328-329. Einer der ersten, die Beleuchtung durch die kontrollierte Verbrennung von Gas vermarkten, war der Deutsche Friedrich Winzer, der seine



ABB. 21 JOSEPH PICKFORD: DERBY ASSEMBLY ROOMS, FULL STREET, HEUTE ZERSTÖRT, 1762 BEGONNEN, PHOTOGRAPHIE (ZUSTAND UM 1927); LOCAL STUDIES LIBRARY; DERBY.

ABB. 22A,B ROBERT ADAM: DERBY ASSEMBLY ROOMS, INNENANSICHT, PHOTOGRAPHIEN (ZUSTAND UM 1927); LOCAL STUDIES LIBRARY, DERBY.

Im ersten Obergeschoß gelegen, war der Saal Ende des 18. Jahrhunderts nach den klassizistischen Entwürfen Robert Adams ausgestaltet worden (Abb. 22), was den dort stattfindenden Veranstaltungen einen besonders eleganten Rahmen verlieh. Abends wurde der Saal mit Kronleuchtern erhellt. Manchmal befanden sich die Assembly Rooms auch in einem Wirtshaus, so zum Beispiel in Hackney bei London, wo sie in der eleganten, für ihren Teegarten berühmten Mermaid Tavern lagen. Madame Tussauds Ausstellung war dort 1834 zu sehen. Doch auch sonst stellte Madame Tussaud gelegentlich in „Public Houses“ aus, wenn ausreichend große öffentliche Räume nur dort zu finden waren. In Cambridge mietete sie 1818 den „Concert Room“ des Black Bear Inn im Stadtzentrum, der als Assembly Room für Konzerte, Festessen, Ausstellungen und Wahlveranstaltungen genutzt wurde.²⁹⁸ Bei ihrem zweiten Besuch 1824 stellte sie dann im Rathaus aus. Wahrscheinlich mietete sie den großen Ratssaal, von dem man bei Fertigstellung 1784 hoffte, er „würde gelegentlich für Konzerte und Bälle genutzt werden, und so der Gemeinde ein jährliches Einkommen einbringen.“²⁹⁹ So profitierten sowohl Madame Tussaud als auch die Stadt Cambridge von der prominenten Lage.

Manchmal gab es auch die Gelegenheit, im städtischen Theater auszustellen. Theatergebäude wurden am Anfang des 19. Jahrhunderts noch sehr vielseitig benutzt

Flämmchen („philosophical fireworks“) seit 1804 als Schausteller im *Lyceum* vorgeführt hatte, S. 19-23.

²⁹⁸ PORTER 1968, S. 17-19.

²⁹⁹ „[the new hall] might occasionally be made use of for Concerts of Music, and Balls, and by these means bring in an annual income to the Corporation.“ ATKINSON 1897, S. 87.

und beherbergten die unterschiedlichsten Veranstaltungen und Künstler.³⁰⁰ Da das dramatische Sprechtheater auf englischen Bühnen seit 1737 bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts von der Regierung zensiert war und nur wenige Theater eine Lizenz zum Aufführen von Dramen bekamen, entstanden die „Abendunterhaltungen“, die als Mischform theatralischer Elemente wie Tanz, Gesang, Akrobatik, Reitkunst und anderes nicht zensiert werden mußte. Zwischen den Aufführungen, die oftmals nur zwei- oder dreimal stattfanden, wurden die Theater an Schausteller vermietet. Es war auch nicht ungewöhnlich, die Innenräume komplett der Aufführung entsprechend umzugestalten, denn ein Großteil der Attraktion einer Aufführung war ihr Neuigkeitswert, der so gesteigert werden konnte.³⁰¹ Schon bei ihrem Debüt in London benutzte Madame Tussaud einen Theaterraum, das „Lower Theater“ im Lyceum. 1822 beschreibt eine Anzeige, wie sie das New Theatre Royal in Birmingham für ihre Ausstellung, deren Glanzstück gerade eine Figur des neu gekrönten Königs George IV. war, umbauen ließ. Als Vorbild gilt dabei genau ihr erster Auftritt im Lyceum, inzwischen London Opera House genannt:

Über die Parkettreihen wird ein Podium gelegt, genau wie im „Opera House“ in London; und das Theater wird so ausgestattet, daß es das prächtige Thronzimmer im Carlton Palast darstellt und zu einer der größten und elegantesten Räumlichkeiten in Birmingham wird.³⁰²

Den Aufstieg von Madame Tussauds Ausstellung in der sozialen Bewertungsskala, die sich oft geographisch ausdrückte, kann man sehr gut in Edinburgh verfolgen: Als Madame Tussaud 1803 die Stadt erstmals besuchte, war sie am Anfang ihrer Karriere. Sie kannte das Land, das sie bereiste, noch nicht sehr gut und war selbst unbekannt und unsicher, hatte aber einen nicht zu übersehenden Anspruch auf einen gehobenen gesellschaftlichen Status. Zwar war die Thistle Street, in der das Ausstellungslokal neben ihrem Wohnquartier lag, eine der kleineren, engen Hinterstraßen (Abb. 23), die im Gegensatz zu den repräsentativen Hauptstraßen mit nur einfachen Steinhäusern

³⁰⁰ Vgl. z.B. Programm im *Lyceum* in London, WILSON 1952, S. 20-27.

³⁰¹ CONOLLY 1976, S. 13. So baute z.B. der Kunstreiter und Zirkusdirektor Philip Astley (1742-1814) für seine Auftritte das Auditorium des *Lyceum* in London kurzerhand zur Manege um, KWINT 1994, S. 56.

³⁰² BIRMINGHAM CHRONICLE, Bd. 59, Nr. 3423, 7.11.1822, S. 1: „A platform will be thrown over the pit, upon the same plan as in the Opera House in London; and the Theatre will be fitted up to represent the magnificent Throne Room, Carlton Palace, which will form one of the largest and most elegant rooms in Birmingham.“ Im Jahr 1815 wurde das Lyceum Theatre in London in „Theatre Royal English Opera“ umbenannt; Madame Tussaud bezieht sich in dieser Anzeige auf ihren ersten Besuch in London. Auch: NORTHAMPTON MERCURY, 17.7.1824, S. 3; Ankündigungszettel Derby, 1830, Derby City Library; DERBY MERCURY, 24.2.1830. Für seine umfangreichen Recherchen in Derby bin ich Michael L. Phipps sehr dankbar.

bebaut waren, doch lag sie in einem neu erschlossenen Stadtviertel, in dem viele wohlhabende Bürger wohnten, weil es in starkem Kontrast zur mittelalterlichen, schmutzigen und verwinkelten Altstadt stand.³⁰³ Ein bescheidener, aber nicht anspruchsloser Start.

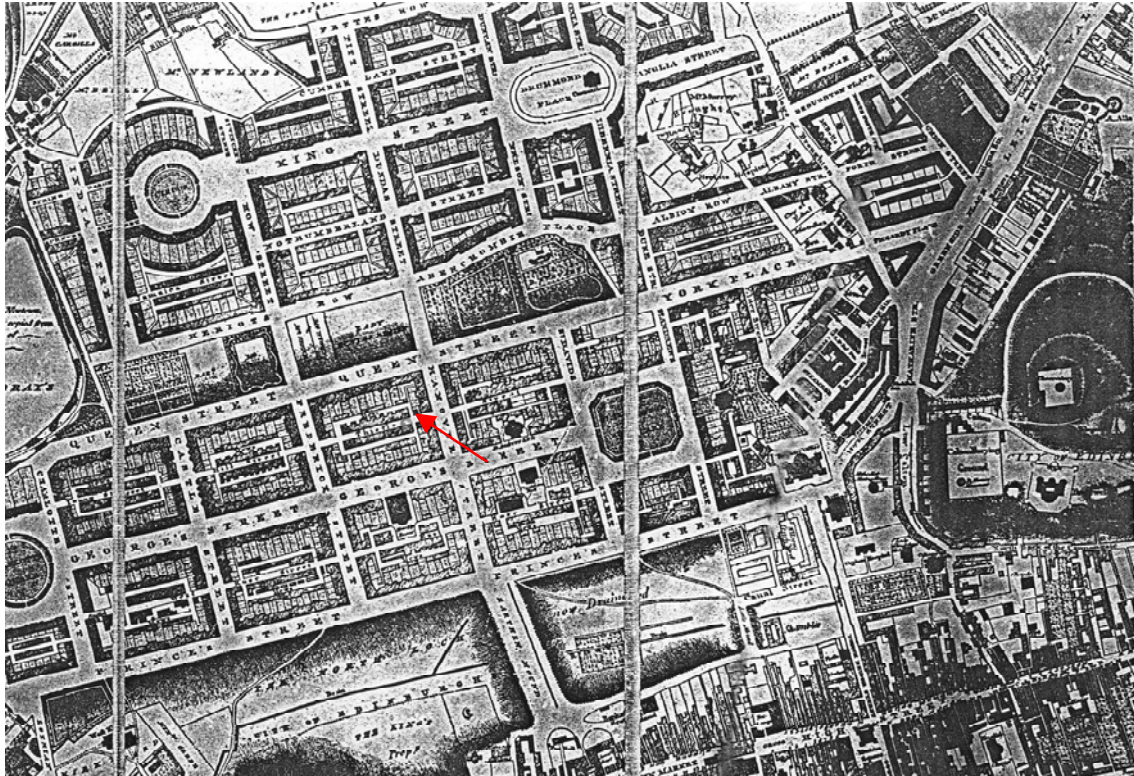


ABB. 23 ANONYM: STADTPLAN VON EDINBURGH, 1804; IN: *Edinburgh Directory* 1804.

Bei ihrem nächsten Besuch im Jahr 1809 fand Madame Tussaud einen Saal an der südlichen Hanover Street, einer untergeordneten Hauptstraße im Schachbrettplan der Neustadt (Abb. 24).³⁰⁴ Hanover Street lag dazu noch an einer der wenigen Verbindungsstellen von der Altstadt zur zentralen Repräsentationsstraße George Street. Hier konnte Madame Tussaud auch mit der Aufmerksamkeit von Laufpublikum rechnen, das in der Thistle Street sicherlich nicht vorbeigekommen war. Ein Jahr später gibt ein Ankündigungszettel dann den Ausstellungsort mit „Panorama, Leith Walk, gegenüber dem Botanischen Gärten“ an;³⁰⁵ offenbar war sie aus dem Zentrum noch für kurze Zeit an den Stadtrand umgezogen (Abb. 24, vgl. Abb. 23). Ein möglicher Vorteil

³⁰³ GRANT o.J. II, S. 158-159; EDINBURGH 1984; YOUNGSON 1975; EDINBURGH SIXTY YEARS AGO 1859. Die bescheidenen Häuser in der Thistle Street, benannt nach der schottischen heraldischen Pflanze, der Diestel, dienten auch manchem Gutsverwalter (landed gentleman) als Stadthaus.

³⁰⁴ EDINBURGH EVENING COURANT, z.B. Nr. 15252, 19.1.1809, S. 1, und EDINBURGH ADVERTISER.

³⁰⁵ Es ist in CHAPMAN 1992, S. 38, abgedruckt; das Exemplar im Edinburgh Room der ECL, Broadside 27, ist heute verschwunden. Daß Madame Tussaud im November 1810 noch immer in Edinburgh war, beweist ein Vermerk im Auftragsbuch des Uhrmachers James Ritchie, bei dem sie Josephs Uhr hatte

war die Tatsache, daß die Ausstellung sich jetzt mit anderen, neu angelegten Attraktionen wie dem Panorama und den damit verbundenen Nebenausstellungen unter einem Dach befand und so auch von deren Besuchern profitieren konnte. Außerdem war die Straße stark frequentiert, da sie zum Hafen im nahegelegenen Leith führte, was zusätzliche potentielle Besucher brachte.

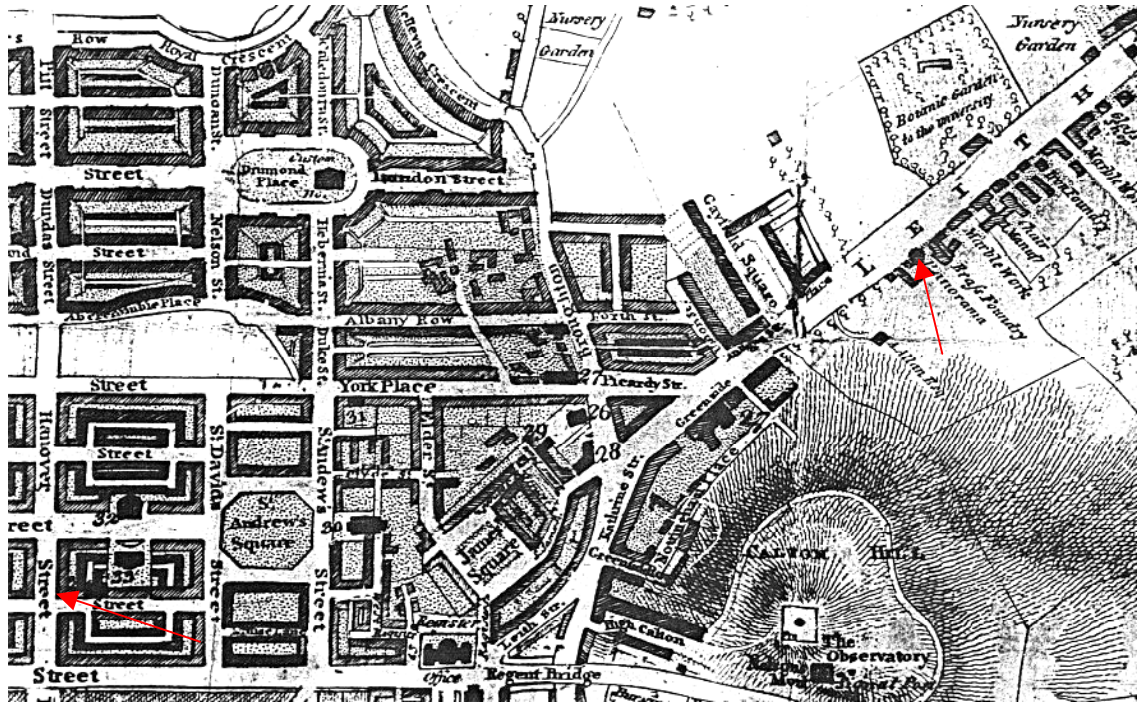


ABB. 24 ANONYM: STADTPLAN VON EDINBURGH, 1816; IN: *Stranger's Guide* 1816.

Als Madame Tussaud zum vierten Mal Edinburgh besuchte, hatte sich der modernste und angesehenste Teil der Stadt von der alten Neustadt nach Osten, zum Calton Hill hin, verschoben. Dort waren zwischen 1815 und 1822 zur Feier des beendeten Krieges und zu Ehren des Prinzregenten und späteren Königs George IV. neue Wohnanlagen und ein neuer Platz, Waterloo Place, angelegt worden. Zu diesen Neubauten gehörte auch das erste Hotelgebäude Edinburghs, Waterloo Hotel, zugleich die „größte und prächtigste Einrichtung dieser Art in Edinburgh“³⁰⁶

(Abb. 25 und Abb. 26), wo Madame Tussaud im Winter 1827/28 selbstbewußt ihre Figuren aufstellte. Das 1822 fertiggestellte Hotel lag gegenüber zwei der neusten repräsentativen Verwaltungsgebäuden der Stadt, der Hauptpost und dem Standesamt, auf dem Weg zum Aussichtspunkt auf dem Calton Hill. Es beinhaltete mehrere

reinigen lassen, OLD EDINBURGH BUSINESS 1953.

³⁰⁶ MODERN ATHENS 1829, S. 35: „the Waterloo Hotel, the largest and most splendid establishment of the kind in Edinburgh“. YOUNGSON 1975, S. 235-256, EDINBURGH 1984. Waterloo Hotel ist heute nur noch von außen erhalten, die Innenräume sind neu aufgeteilt, doch kann man im heutigen, im Obergeschoß

Prachträume, unter anderem einen eleganten, mit Oberlichtern ausgestatteten Kaffee- und Ballsaal sowie den von Madame Tussaud gemieteten Great Assembly Room.³⁰⁷ Damit rückte sie ihre Ausstellung in den Blick der wohlhabenden Hotelbewohner sowie der eleganten Gesellschaft Edinburghs, die im Hotel abgestiegene Gäste besuchten oder im Restaurant oder Café speisten. Ihr unmittelbarer Konkurrent, der Wachsfigurenaussteller J. Springthorpe, stellte gleichzeitig nur wenige Türen weiter seine eigenes, sehr umfangreiches Kabinett in der einige Jahrzehnte älteren Calton Convening Hall aus, einem eingeschossigen, bereits etwas altmodischen Versammlungsraum der Handelskammer (vgl. Abb. 25 und Abb. 26).³⁰⁸

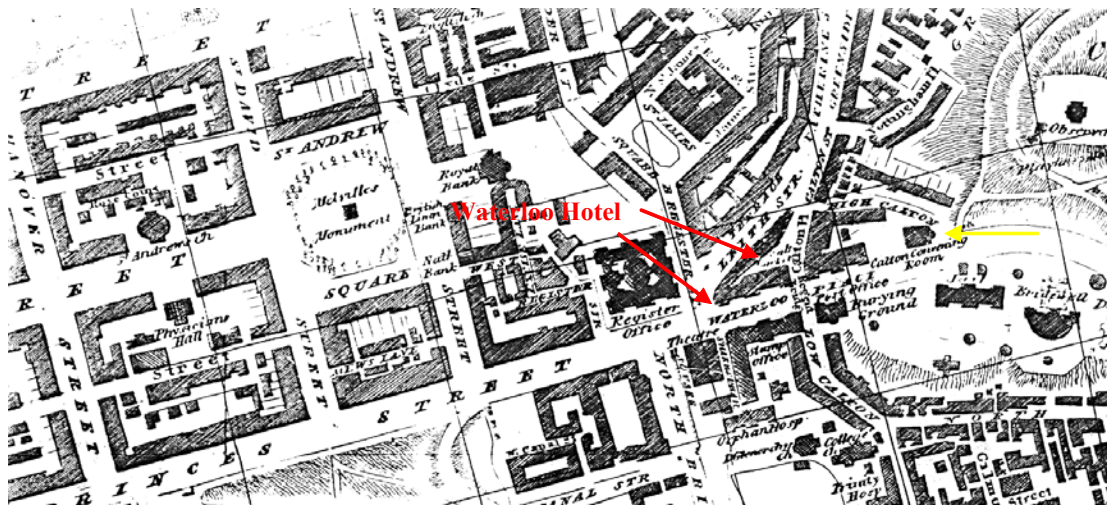


ABB. 25 ANONYM: STADTPLAN VON EDINBURGH, 1829/30; IN: POST DIRECTORY 1829/30.

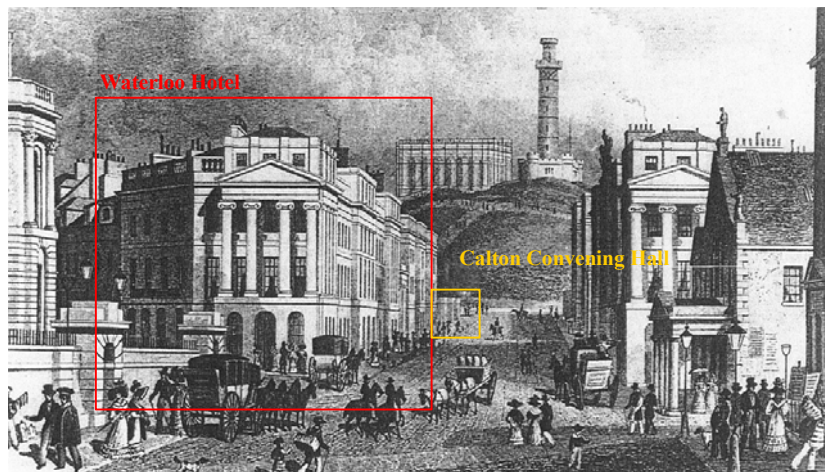


ABB. 26 THOMAS BARBER NACH THOMAS HOSMER SHEPHERD: WATERLOO PLACE, KUPFERSTICH; 1829, IN: *Modern Athens* 1829.

gelegenen Restaurant noch einen der repräsentativen, von oben beleuchteten Säle errahnen.

³⁰⁷ Über den *Great Assembly Room*, ein 80 x 40 Fuß (= 24 x 12 Meter) großer Saal, s. SCOTSMAN, Bd. 11, Nr. 827, 27.12.1828, S. 788; EDINBURGH WEEKLY JOURNAL, Bd. 30, N. 1563, 28.11.1828, S. 383.

³⁰⁸ EDINBURGH 1984; MODERN ATHENS 1829, S. 35. Die *Calton Convening Hall* ist noch heute erhalten und beherbergt ebenfalls ein Restaurant. Mehr zu Springthorpe s. Kapitel II.2.c in dieser Arbeit.

Madame Tussauds Umzug von Thistle Street über Hanover Street ins Waterloo Hotel macht den Anstieg des Erfolgs der Sammlung sowie den Zuwachs an Selbstbewußtsein und Prosperität der Betreiberin deutlich: Hätte die Ausstellung die illustren Hotelgäste beleidigt, wäre es Madame Tussaud wohl kaum gelungen, die Räumlichkeiten anzumieten; andererseits hätte sich ein finanziell weniger starkes Unternehmen, die Räume dort wohl nicht leisten können.

Während Madame Tussaud mit ihrer Ausstellung und ihrer immer größer werdenden Familie – Francis war zu ihr gestoßen und Joseph hatte geheiratet – durch Großbritannien reiste, vollzogen sich enorme Veränderungen in den demographischen und gesellschaftlichen Strukturen des Landes.³⁰⁹ So kehrte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts das Verhältnis von Land- und Stadtbevölkerung um, und die Bevölkerungszahl insgesamt stieg um ein Vielfaches an. Einige Städte auf Madame Tussauds Tour hatten ihre Einwohnerzahl oft schon verdoppelt, wenn sie sie ein zweites Mal besuchte: So zählte London Anfang der 1830er Jahre bereits zwei Millionen Einwohner, Liverpool war von 82.000 Einwohnern (1801) auf 202.000 (1831) angewachsen, Leeds im gleichen Zeitraum von 53.000 auf 123.000 und Manchester von 70.000 auf 238.000.³¹⁰ Mit steigendem Ausbau des Eisenbahnnetzes setzte in dieser Zeit eine Tourismus- und Tagesreisewelle ein, die große Bevölkerungsteile mobilisierte.³¹¹ Kurztrips in die Umgebung und vor allem nach London wurden auch für mittlere soziale Schichten möglich und schnell so beliebt, daß für das Ausstellungsunternehmen von Madame Tussaud eine ständige Basis in der Metropole immer attraktiver wurde. Zudem hatte die Sammlung eine Größe erreicht, die das Herumreisen aufwendig und verlustreich machte. Ab 1833 sahen sich die Tussauds also nach einem geeigneten Ausstellungsort in London um, an dem sie sich niederlassen könnten. 1835 fanden sie diesen Ort im „Bazaar“ in der Baker Street.

Ursprünglich als Kasernen- und Stallanlage für ein Regiment der Königlichen Leibwache errichtet, diente das Gebäude an der King Street, Ecke Baker Street seit dem Auszug des Regiments 1833 als Auktions- und Markthalle für Pferde, Kutschen, Sattelzeug und anderes Zubehör. Ein „Damenbasar“ für den Verkauf von Möbeln und Haushaltsgegenständen war von der Baker Street her zugänglich. Vom Basar aus

³⁰⁹ BURNETT 1993, bes. S. 190-203; HOBBSBAWM 1999, S. 57-86.

³¹⁰ Der Bevölkerungsschub war aber noch nicht zu Ende: London wuchs von 1.907.000 (1831) auf 2.239.000 Einwohner (1841), die Industriestädte wie Glasgow, Leeds, Manchester, Liverpool, Sheffield wuchsen ebenfalls rapide weiter, vgl. MITCHELL/DEANE 1962; COOK/STEVENSON 1988, S. 153-155.

³¹¹ MANDLER 1997, S. 71-85.

gelangte man auch zu einem „prächtigen Salon für die Aufnahme und Ausstellung von Kunstwerken“, den Madame Tussaud schließlich für ihre Ausstellung anmietete. Schnell wurde der Bazaar zu einem „eleganten Aufenthaltsort für die vornehme Gesellschaft der Umgebung“.³¹² Den „Damen der besten Stellung und Gesellschaft“ wurde allerdings geraten, nicht vor zwölf Uhr zu erscheinen, da „die Ställe vorher selten in perfektem Zustand sind“.³¹³ Madame Tussaud konnte also weiterhin auch mit gehobenem Publikum rechnen. Ähnliche Basare gab es noch an anderen Orten der Stadt³¹⁴, zum Beispiel an der Gray's Inn Road, wo Madame Tussaud kurz vor ihrem Umzug nach Marylebone im „Great Room“ ausgestellt hatte. Als Ausstellungsort hatten die Basare den Vorteil, daß sie Mieträume hatten, die für Auktionen, Verkaufsausstellungen oder Versammlungen geplant und daher groß und langgestreckt waren, wie Madame Tussaud sie für ihre Enfilade an Figuren brauchte. Zum anderen lagen sie nahe bei Verkaufsräumen, die ein gehobenes und zum großen Teil weibliches Klientel ansprach. Gerade Frauen traf die Forderung nach überprüfbarer Anständigkeit des Lebenswandels. Da ihre gesellschaftliche Rolle zur Mitte des 19. Jahrhunderts hin zunehmend auf den Haushalt und die Kinderfürsorge eingeschränkt wurde – arbeiten zu gehen galt als unpassend und war auch meistens gar nicht nötig –, brauchten sie Beschäftigungen, bei denen sie sich mit anderen treffen konnten, ohne fürchten zu müssen, ihren guten Leumund zu verlieren. Einkaufen war eine solche Beschäftigung, das Besuchen von Kunst- und anderen Ausstellungen eine weitere.³¹⁵ So konnte es für Madame Tussaud mit ihrer Ausstellung, die sie auf dieses Publikum zugeschnitten hatte, nicht schwer sein, aus den Kunden und besonders den Kundinnen der Geschäfte des Baker Street Bazaars Besucher und Besucherinnen des eigenen Etablissements zu machen. So profitierte Madame Tussaud auch in diesen Räumlichkeiten von der Nachbarschaft anderer kommerzieller Anbieter, wie sie es 50 Jahre zuvor bei Curtius im Palais Royal und auf den Boulevards beobachtet haben mochte.

³¹² „[There is] a Ladies' Bazaar for the Sale of Miscellaneous Articles, the entrance to which is in Baker Street; (...) and a splendid Saloon for the reception and display of Works of Art. [...The Bazaar has] become a fashionable place of Resort for the Nobility and Gentry of the neighbourhood.“ SMITH 1833.

³¹³ „As many Ladies of the first rank and fashion are daily in the habit of going through this establishment, Mr. Young has found it necessary to recommend their visits to be after twelve o'clock, as the stables are seldom perfectly in order before that hour.“ PORTFOLIO 1825.

³¹⁴ TIMBS 1869, hier auch noch weitere Beispiele. Der Basar war eine britische Entsprechung zur kontinental-europäischen Passage, wenn auch baulich davon etwas unterschiedlich; GEIST 1979, bes. S. 40-46.

³¹⁵ KIDD/NICHOLLS 1999.

b) „*To the Ladies and Gentlemen*“ – Kontakt mit dem Publikum

Als Dickens' Nell und ihr Großvater zum ersten Mal auf die Wachsfigurenausstellerin Mrs. Jarley treffen, entspinnt sich ein Gespräch über ihre vormaligen Reisegenossen, die Männer mit dem Kasperletheater:

„[I]ch habe es sehr bedauert“, sagte die Dame mit dem Wohnwagen, „dich in Gesellschaft eines Kasperles zu sehen; ein niederer, handgreiflicher, wulgärer Wicht, den die Leute mit Verachtung strafen sollten.“ „Ich war nicht aus freien Stücken bei ihnen“, erwiderte das Kind; „wir wußten nicht, wohin wir gehen sollten, und die beiden Männer waren sehr freundlich zu uns und ließen uns mit ihnen reisen. Kennen – kennen Sie sie, ma'am?“

„Die kennen, mein Kind!“ rief die Dame mit dem Wohnwagen mit einer Art schrillen Schrei. „Die kennen! Aber du bist jung und unerfahren, und das entschuldigt dich für solch eine Frage. Sehe ich so aus, als würd' ich die kennen, sieht der Wohnwagen so aus, als würd' er die kennen?“³¹⁶

Empört weist Mrs. Jarley jede Nähe zu den Puppenspielern von sich, die sie für das geringe Raffinement ihrer Schaustellung verachtet. Ihre eigene Ausstellung sieht sie dagegen in einem ganz anderen künstlerischen, intellektuellen und moralischen Licht. Um sich als Aussteller von der Masse der billigen Konkurrenz abzusetzen und ein gepflegtes und wohlhabendes Publikum anzuziehen, mußte man sich also in der Hierarchie der Schausteller möglichst weit oben positionieren. Auch Madame Tussaud arbeitete kontinuierlich daran, die Öffentlichkeit von der überlegenen Qualität ihrer Ausstellung zu überzeugen. Um mögliche Vorbehalte zu zerstreuen und die Bewohner einer Stadt dazu zu bringen, das Kabinett selbst in Augenschein zu nehmen, brauchte Madame Tussaud die passenden Werbeträger. Strategien, mit denen Schausteller auf sich aufmerksam machen konnten, waren spätestens seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert fertig ausgebildet: Es standen Flugblätter, die den Passanten auf der Straße in die Hand gedrückt wurden, Anschlagzettel, die in Schaufenstern, an Hauswänden oder Bauzäunen aushingen, und Anzeigen in einer der vielen Tages- oder Wochenzeitungen zur Verfügung.

Flugblätter und Anschlagzettel waren potentiell allen Stadtbewohnern zugängliche Werbemittel. Auf der Straße verteilte Zettel waren oft billige Holzschnitte, die neben

³¹⁶ „„And very sorry I was,” said the lady of the caravan, „to see you in company with a Punch; a low, practical, vulgar wretch, that people should scorn to look at.” „I was not there by choice,” returned the child; „we didn’t know our way, and the two men were very kind to us, and let us travel with them. Do you – do you know them, ma’am?” „Know ‘em, child!” cried the lady of the caravan in a sort of shriek. „Know *them*! But you’re young and inexperienced, and that’s your excuse for asking such a question. Do

dem nötigen Informationstext mehr oder weniger grobe Abbildungen trugen.³¹⁷ Die Bilder halfen auch den kaum lesekundigen Passanten, den Inhalt des Blattes zu verstehen. Oft bewarben sie Veranstaltungen, die sich an möglichst viele und gutgläubige Zuschauer richteten, wodurch das Medium mit billigen, sensationalistischen und unseriösen Projekten assoziiert war.³¹⁸ Von Madame Tussauds Ausstellung hat sich kein solches massenproduziertes Flugblatt erhalten. Aus einem frühen, etwas chaotisch geführten Haushaltsbuch geht zwar hervor, daß Madame Tussaud 1812 für ihre Ausstellung in Hull von einem Mr. Peck insgesamt 3.000 Handzettel („hand bills“) und 100 Anschlagzetteln („posting bills“) bekam.³¹⁹ Einer dieser von Robert Peck gedruckten Ankündigungszettel hat sich bis heute erhalten (Anh. 4, D2). Das Gemisch unterschiedlicher Schrifttypen fällt als erstes ins Auge, fast jede Zeile ist in einer anderen Schrift gesetzt. Der Grund dafür war weniger ein ästhetischer als ein pragmatischer: Da Schriftsätze teuer waren, konnten sich kleinere oder provinzielle Druckereien nur wenige Abgüsse der gerade modernen Buchstaben leisten, so daß schon die zwei- oder dreifache Wiederholung eines Buchstabens der gleichen Schrift den Setzer in Verlegenheit brachte – es mußte also immer wieder auf andere Typen ausgewichen werden.³²⁰ Insgesamt wird der Textkörper von dem vor 1800 üblichen, buchseitenähnlichen Layout³²¹ befreit und durch neu entworfene, auffällige Schrifttypen sowie die Zentrierung der Worte typographisch in aussagekräftige Einzelzeilen aufgelöst. Auf Madame Tussauds Ankündigungszetteln wird oft ein fortlaufender Text in wichtige, auffällig gedruckte Zeilen aus wenigen Worten und winzig gesetzte syntaktische Bindeglieder aufgebrochen. Deutlich wird dies zum Beispiel auf dem wahrscheinlich Ende 1814 in Bath gedruckten Ankündigungszettel (Anh. 4, D3): Obwohl der Eröffnungssatz ein Viertel des Ankündigungzettels einnimmt,³²² stechen vor allem das Wort „Figuren“ und die Adresse typographisch

I look as if I know'd 'em, does the caravan look as if *it* know'd 'em?' DICKENS 1998, S. 201.

³¹⁷ Vgl. Sammlungen von Flugblättern COLLECTANEA (BL); LONDON PLAYBILLS (GP); EDINBURGH CURIOSITIES (ECL); *Affiches, Annonces et avis divers*, Paris, 1751-1811 (BN, vgl. ISHERWOOD 1989).

³¹⁸ KWINT 1994, S. 177.

³¹⁹ „Recaived from Mr. Peck / 100 Posting Bills and 2000 hand bills“; darunter: „Recaived from Mr. Peck / 1000 hand bills“, Haushaltsbuch („Cash book“) 1811/12 (MTA).

³²⁰ Dieser Typenmix charakterisierte die Ankündigungszettel in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts generell, TWYMAN 1970, S. 68-72 und 114-115; MEGGS 1986, S. 161-162. Zu den technischen Entwicklungen in der Druckindustrie s. auch LONDON WORLD CITY 1992, Kat.-Nr. 585, 679; sowie TWYMAN 1970, S. 48-52; MEGGS 1986, S. 163-164.

³²¹ Absätze, Initialbuchstaben, eingezogene erste Zeilen, Block- oder Bundsatz, vgl. Ankündigungszettel *Sylvester's*, Anh. 4, D15 und D16. TWYMAN 1970, S. 114.

³²² „Joseph Tussaud, Proprietor, Most respectfully informs the Nobility, Gentry, and Public of Bath and its Vicinity, that his Unrivalled Collection of FIGURES, as Large as Life, consisting of Eighty-three

hervor. Sie vermitteln die wichtigsten Informationen in komprimiertester Form, der unwichtigere Rest ist erst bei näherer Betrachtung zu lesen. Zunehmend gewinnt auch der Name Tussaud an optischem Gewicht – ein Indikator für kontinuierlichen und überregionalen Erfolg. Auf anderen Ankündigungszetteln sind die einzelzeiligen Namen der zugkräftigsten Dargestellten als kleinste Informationseinheiten in auffälligen Schriften gestaltet und dienen wie eine Schlagzeile als Blickfang (Anh. 4, D4). Diese typographische Behandlung verleiht der Schrift eine Signalwirkung, mit der an Plakatwänden oder Schaufenstern vorbeieilende Leser auf den Ankündigungszettel aufmerksam gemacht werden sollten. Ungeübte Leser konnten einzelne Namen und Worte erkennen und deuten, ohne den ganzen Zettel zu verstehen. Obwohl schon seit dem 18. Jahrhundert Holzstiche oder Metallstereotypen als Abbildungen in Kombination mit Schrift gedruckt werden konnten, benutzte Madame Tussaud bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts keine bildlichen Elemente – wahrscheinlich galten Abbildungen bei der Ankündigung von gehobeneren Veranstaltungen als unfein.³²³ So mußten ihre Ankündigungszettel den leseunkundigen Masse, welche sie ebenfalls in den Straßen und Schaufenstern sah, durch ihre Textlastigkeit uninteressant bleiben.

Gleiche Gestaltungsprinzipien galten wohl auch für die bei Robert Peck in Auftrag gegebenen Handzettel. Sie bestanden demnach allein aus Schrift, vermutlich in denselben Typen wie auch die Ankündigungszettel. Da die Schrift gesetzt war, hatten sie eine verhältnismäßig hohe Druckqualität und waren teuer – Madame Tussaud bezahlte insgesamt mehr als £25 an Mr. Peck³²⁴. Im Unterschied zu den kruden Handzetteln der billigeren Schaustellerkonkurrenz wurden sie wohl auch nicht wahllos auf der Straße verteilt. Sicherlich lagen sie in Geschäften, Kaffeehäusern und Gasthäusern aus. In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts verweist Madame Tussaud in ihren knapp gehaltenen Zeitungsanzeigen auf die Zettel für zusätzliche Informationen. Offenbar waren sie ähnlich ausführlich wie die Anschlagzettel und

different Characters, Which have lately been exhibited in Paris, London, Dublin, Edinburg, &c. &c. is now open for public inspection, at the large exhibition room, and various other apartments, at No. 2, Westgate-Buildings.“ Ankündigungszettel Bath, 1814/1815 (CWAC).

³²³ MEGGS 1986, S. 161; KWINT 1994, S. 184. Als erste Abbildung tauchte 1842 ein Bild des Chinesen Lamb-Qua und seiner „favourite Consort“ auf einem Ankündigungszettel auf (GP, Box Misc. Folder M).

³²⁴ Zwischen diversen Einträgen im März 1812 findet man im Haushaltsbuch („Cash book“) 1811/12 (MTA): „Mr Peck: £10 10s“, „Mr Peck: £8 18s 6d“, „Mr Peck: £1 18s 6d“, „Mr Peck: 10s“, „Mr Peck: £4“, er erhielt also insgesamt £25 17s. Wofür die Bezahlung genau war und ob alles im Buch vermerkt ist, ist nicht zu klären. Die Summe entsprach ungefähr zwei durchschnittlichen Tagesverdiensten Madame Tussauds.

dienten als Ausstellungsführer oder verkürzte Kataloge.³²⁵ Es handelte sich also um relativ hochwertige, textreiche Druckerzeugnisse, die wohl zum Aufbewahren gedacht waren und mit den Flugblättern der billigeren Konkurrenz nichts gemein hatten.

Siebten die Anschlagzettel und Handzettel durch den Verzicht auf Abbildungen und die Textlastigkeit bereits die leseunkundigen Mitglieder der untersten sozialen Schichten aus dem potentiellen Ausstellungspublikum heraus, konnten die gebildeteren Mittel- und Oberschichten zusätzlich noch in Zeitungsanzeigen gezielt angesprochen werden. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren Periodika der mit Abstand wichtigste Lesestoff.³²⁶ Die täglich oder mehrmals wöchentlich erscheinenden Zeitungen waren konkurrenzlose Quellen für Geschäftsanzeigen, lokale Mitteilungen und überregionale Neuigkeiten, wobei die Nachrichten anfangs vor allem als Füllmaterial hinter den Anzeigen eingefügt wurden.³²⁷ Platz für Schaustelleranzeigen gab es in den meist vierseitigen Zeitungen auf der ersten, den Waren- und Geschäftsanzeigen gewidmeten Seite oder auf der den Theatern und den Hofnachrichten vorbehaltenen dritten Seite. Auch wissenschaftliche Vorlesungen, Gemäldeausstellungen oder Konzerte wurden hier bekanntgemacht. So hoben Zeitungsanzeigen die angekündigten Veranstaltungen durch den Kontext, in dem sie erschienen, aus der Sphäre der Straßen-, Kneipenhof- oder Jahrmarktstheater, die fast ausschließlich in unmittelbarer Nähe zum Veranstaltungsort mit ihren grob gedruckten Zetteln warben, und hoben sie auf die Ebene der ehrbaren Verkaufsschau und des etablierten Theaters.

Zwar wurden vor allem die Londoner Zeitungen im ganzen Land gelesen, aber auch die Zeitungen der regionalen Zentren wie zum Beispiel Leeds und Manchester waren weit über die unmittelbare Umgebung hinaus verbreitet. Überall im Land verfolgten die adligen Großgrundbesitzer und ihre Landverwalter sowie die Stadtbürger die politischen, kommerziellen und höfischen Neuigkeiten in den hauptstädtischen und lokalen Zeitungen. In Kaffeehäusern studierten nicht nur die obere mittlere

³²⁵ Z.B. LEEDS MERCURY, 3.10.1812, S. 1: „For Particulars see the Hand-Bill.“ Da sich zwischen 1803 und 1819 kein Katalog erhalten hat, im Haushaltsbuch („Cash book“) 1811/12 (MTA) kein Posten „Kataloge“ oder ähnliches auftaucht und erst im NORFOLK CHRONICLE, Nr. 2551, 30.1.1819, S. 1, wieder der Verkauf von „Descriptive Catalogues, 1s each“ erwähnt wird, hat es möglicherweise vor 1819 gar keine ausführlicheren Kataloge gegeben. Auch bei Philip Astleys Zirkus dienten Ankündigungszettel und Zeitungsanzeigen als Programmlätter, KWINT 1994, S. 174.

³²⁶ WATERLOO DIRECTORY 1997, Einleitung. Um 1820 gab es in Großbritannien schätzungsweise 300 Zeitungstitel, COLLEY 1992, S. 220-221, sowie etliche, meist kurzlebige wöchentliche oder monatliche Zeitschriften, s. auch ALTICK 1957, bes. S. 318-347.

³²⁷ HUTT 1973, S. 35.

Gesellschaftsschicht – Fabrikanten, Händler, Bankiers, Anwälte, Offiziere, Künstler, Gelehrte und Geschäftsinhaber – die Seiten der verschiedensten Zeitungen, sondern zunehmend auch Angestellte, Facharbeiter und Handwerker.³²⁸ Doch auch wenn die Zeitungen nicht in einem Kaffeehaus oder einer Leihbibliothek auslagen, ging der Rezipientenkreis einer Zeitungsanzeige über die Erstleser hinaus. In Privathäusern, die eine Zeitung abonniert hatten, muß man auch große Teile der Hausangestellten zu ihren Lesern rechnen. Wieder andere erhielten die Zeitungen mit einigen Tagen Verzögerung von den vermögenden Abonnenten weitergereicht. Oft legten auch mehrere Interessierte zusammen, um die sechs oder sieben Pence für eine Zeitung aufzubringen, und manchmal wurden sie auch in den Pubs für die leseunkundigen Neugierigen vorgelesen.³²⁹ Dabei werden wohl auch Ankündigungen für Ausstellungen zur Kenntnis genommen worden sein. Zweifellos richteten sich Madame Tussauds Zeitungsanzeigen aber in erster Linie an die wohlhabenderen Schichten, die nicht nur den Preis für eine eigene Zeitung, sondern vor allem auch den Eintrittspreis für ihre Ausstellung aufbringen konnten. So werden, wie auch auf den Ankündigungszetteln, zuerst der Adel und die Gentry adressiert, dann die bürgerlichen „Ladies and Gentlemen“ der Stadt – die Arbeiter („labouring“ oder „working classes“) werden nicht explizit eingeladen, die Ausstellung zu besuchen.³³⁰

War um 1800 die Bekanntmachung von Waren-, Personal- und Geschäftsanzeigen, dann zunehmend die Berichterstattung von den Kriegsereignissen die wichtigste Funktion der Zeitungen,³³¹ wurden sie nach dem Ende des Krieges mit Frankreich langsam zu wichtigen Meinungsbildnern der innenpolitischen Reform. Madame Tussaud, die in den Zeitungen annoncierte, um ein wohlhabendes Ober- und Mittelklassepublikum³³² auf ihre Ausstellung aufmerksam zu machen, bevorzugte keine

³²⁸ ALTICK 1957, S. 40. 1840 gab es in London 1600 bis 1800 Kaffeehäuser, eins davon unterhielt 43 Tageszeitungen, mehrere provinzielle, vor allem schottische, und ausländische Zeitungen, 24 Zeitschriften, vier Vierteljahresschriften und elf Wochenzeitungen; in Manchester unterhielt das Kaffeehaus beim Buchladen des radikalen Reformers und Gewerkschaftlers John Doherty jede Woche 96 verschiedene Zeitungen, ALTICK 1957, S. 342.

³²⁹ ALTICK 1957, passim, z.B. S. 11, 35, 324-326, 330.

³³⁰ „To the Nobility, Gentry, and the Public at large / Ladies and Gentlemen of ...“ gehörte zu den Anredeformen vieler Aussteller, z.B. Philipstal, von dem Madame Tussaud diese Formulierungen vermutlich gelernt hatte, vgl. EDINBURGH EVENING COURANT, Nr. 14276, 18.6.1803, S. 1. Madame Tussauds Englisch war nicht gut genug, um die Texte für die Zeitung und für den Katalog selbst zu verfassen; wer ihr dabei geholfen haben könnte, ist nicht belegt.

³³¹ HUTT 1973, S. 35-36.

³³² Die Einteilung in soziale Klassen ist notorisch schwer, weil die Grenzen sowohl nach oben als auch nach unten fließend waren: Zur den „mittleren Klassen“ (der Begriff „Mittelklasse“ in der Einzahl wurde erst nach 1832 geläufig, der Begriff „Bürgertum“ trifft auf Großbritannien nicht zu) zählte in der ersten

spezifische politische oder konfessionelle Richtung und plazierte ihre Anzeigen gleichwertig in den verschiedenen konservativen oder reform-orientierten, katholischen sowie anglikanischen Organen. Zum Beispiel verkündete sie 1812 der Stadt Leeds ihre Ausstellung sowohl in „Wright’s Leeds Intelligencer“, der die Interessen der anglikanischen Staatskirche unterstützte, als auch im Dissidenten-Organ „The Leeds Mercury“. In Manchester annoncierte sie 1829 in der liberalen, pro-katholischen „Manchester Times and Gazette“ sowie auch im kapitalistischen, anglikanischen „Manchester Courier“.³³³

Seit spätestens 1814 lassen sich für Madame Tussauds Ausstellung nicht nur Anzeigen, sondern auch Artikel im redaktionellen Teil der Zeitung finden. Wie schon in den Werbetexten wird von Madame Tussaud in der dritten Person gesprochen, zur Bezeichnung eines „unabhängigen“ Autorensubjekts wird ein „wir“ oder seltener „der Korrespondent“ eingesetzt. Auffällig ist dabei, daß es kaum kritische Texte gibt. Die erste Besprechung, welche die Ähnlichkeit mancher Figuren und die Einführung von ebenfalls „lebensecht“ in Wachs ausgeführten Putten kritisiert, scheint es erst 1828 gegeben zu haben, doch auch sie ist im Großen und Ganzen enthusiastisch.³³⁴ Alle anderen drückten vollkommen ungeteilte Begeisterung aus, kein Text kritisiert die Ausstellung oder rät vom Besuch ab. Eine weitere Auffälligkeit ist das wiederholte Auftauchen von sehr ähnlichen Formulierungen. Bei aufeinanderfolgenden Ausstellungsstationen findet man gelegentlich sogar wörtliche Übereinstimmungen – ein Hinweis darauf, daß es sich wohl kaum um unabhängige journalistische Texte handelte. Tatsächlich gehörten sogenannte puffs – als Rezensionen oder Empfehlungen getarnte, wohlmeinende Artikel, die von den Ausstellern bestellt oder sogar selbst geliefert waren – seit dem 18. Jahrhundert zum Werbepertoire der gehobenen

Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Beispiel, wer mindestens einen Hausangestellten beschäftigen konnte oder wer mindestens £60 oder £100 im Jahr zur Verfügung hatte; zur „upper class“, wer mehr als £5.000 im Jahr hatte, BURNETT 1993, S. 234; COLE/POSTGATE 1956. Sie stehen zwischen den adeligen Großgrundbesitzern und den Hand- oder Lohnarbeitern, leben von ihrem „beweglichem“ oder geistigen Kapital, HOBBSAWM 1995, S. 88, 93-94. In dieser Arbeit wird von „Mittelklassen“ im Sinne Hobsbawms von komfortabel verdienenden, berufstätigen Stadtbewohnern gesprochen. Zur Begriffsgeschichte s. WIRSCHING 1990.

³³³ Einschätzungen vgl. WATERLOO DIRECTORY 1997.

³³⁴ EDINBURGH WEEKLY JOURNAL, Nr. 1572, 30.1.1829, S. 37: „we think the emblematical figures disposed over the head of the latter [George IV.], in bad taste. The great aim of such an exhibition ought to be the vigorous resemblance of nature; and object which is of course utterly destroyed by fat-cheeked Fames, and pursy Cupids. The figure of the King is remarkably good, (...) We were less pleased with two other figures; and as they are universally known, the failure is the more to be regretted. We allude to those of Mrs. Siddons, and Mr. John Kemble. They are likenesses, certainly, and cannot be mistaken; but they convey little of the grace and dignity of the splendid originals. Mr. Kemble, more especially, in place

Schaustellerklasse. Der Zirkusdirektor Philip Astley zum Beispiel beschäftigte sogar einen Hausschriftsteller, der morgens zwischen 8:00 und 9:00 Uhr Anzeigen und Artikel formulieren und dann zu den Zeitungsbüros bringen mußte.³³⁵ Auch Madame Tussaud wird sich dieser Texte bedient haben, deren standardisierte, wenig aussagekräftige Sprache traditionell mit Superlativen, Exklusivitätsversicherungen, Publikumsschmeicheleien und Epitheta wie „splendid“, „magnificent“, „celebrated“ und „grand“ gespickt ist. Wörtliche Wiederholungen sind nicht selten, doch ist der Wortlaut immerhin so variiert, daß es nicht zu entscheiden ist, ob die Passagen wirklich von Madame oder Joseph Tussaud vorgeschrieben waren oder eher nach einer „Presseerklärung“ von der Redaktion formuliert und durch eigene Beobachtungen ergänzt wurden. Letzteres ist wahrscheinlicher, denn es deutet nichts darauf hin, daß die im Englischen wenig versierte Madame Tussaud sich die Mühe gemacht hat, für jeden Auftritt einen neuen Puff zu formulieren. Ab Mitte der 1820er Jahre werden die redaktionellen Texte ausführlicher und weniger standardisiert, vermutlich handelt es sich dabei vermehrt um eigene Beiträge der Zeitungen. Sie haben aber trotz allem hinweisenden Charakter, nicht etwa kritischen. Tatsächlich waren die Zeitungen eben Anzeigenorgane, ihre kritische Funktion erstreckte sich, wenn überhaupt, auf die Kommentierung von Regierungsgeschäften; ihre Leser erwarteten keine kritische Beurteilung von Vergnügungsveranstaltungen, deren Anzeigen das Blatt schließlich finanzierten.³³⁶

c) Rhetorik der „Respectability“

Betrachtet man die Sprache der Ankündigungszettel und Texte in den Zeitungen näher, fällt zunehmend eine bestimmte Rhetorik auf, die darauf abzielte, die Künstlerin und ihre Ausstellung als besonders seriös oder „anständig“ („respectable“) zu charakterisieren. Für das Selbstverständnis der britischen Mittelklassen war

of displaying his fine Apollo proportions, is gifted with the brawny limbs of an Irish chairman.“

³³⁵ KWINT 1994, S. 90-91 und 11. S. auch CRASKE 1997, S. 31; ALTICK 1978, S. 423. Von „to puff up“ = aufblasen, „to give something a puff“ = etwas hochjubeln, aufbauschen. Heute würde man von einem „Hype“ sprechen.

³³⁶ Die Höhe von Madame Tussauds Ausgaben für Zeitungsanzeigen sind bekannt, doch belegt die Abrechnung einer anderen Ausstellung, des Londoner „Papyro Museums“, daß die Kosten für „Anzeigen in Tages- und Wochenzeitungen“ der höchste Posten überhaupt noch vor der Miete war: Die Besitzerinnen zahlten 1832 in drei Monaten £27 4s 6d für Zeitungsanzeigen (Miete: £25 4s), vgl. ALTICK 1978, S. 421. Anzeigen waren vor allem wegen der hohen Zeitungssteuer, welche die Herausgeber nicht auf den Verkaufspreis aufschlagen wollten, so teuer, ALTICK 1957, S. 331.

„Respektabilität“ ein zentraler Wertbegriff³³⁷: Anständig war, wer guten Geschmack hatte, wer verantwortungsvoll und wirtschaftlich handelte, höflich und mäßig war und seine Emotionen in Mitgefühl für andere und Wohltätigkeit ausdrückte. So „vulgäre“, „handgreifliche“ Vergnügungen wie zum Beispiel das Kasperle-Theater, das Mrs. Jarley so verachtete, wurden als „niedriger“, weil mit Emotionen aufgeladener Zeitvertreib angesehen, welcher der Anständigkeit des Publikums nicht zuträglich war. In ihrer Öffentlichkeitsarbeit assoziierte Madame Tussaud daher sich und ihre Ausstellung mit möglichst vielen Qualitäten, die den Mittelklassen wichtig waren.³³⁸

So ist sie bei der Anrede ihres Publikums ausgesucht höflich: In ihren Ankündigungen gibt sie ihre Ausstellung „hochachtungsvoll bekannt“ oder hat „das Vergnügen, [sie] den Damen und Herren anzukündigen“.³³⁹ Immer wieder erscheinen auch verbindliche Danksagungen an das Publikum für dessen „schmeichelhafte Zeichen der Wertschätzung“ und unvergeßliche „großzügige Unterstützung“,³⁴⁰ sowie auch an die „Herren von der Presse (...), deren Freundlichkeit sie sich besonders verpflichtet fühlt“,³⁴¹ bisweilen versichern Madame Tussaud und Söhne ihrem Publikum gar übertriebenerweise, „das Gefühl des Dankes kann erst am Ende ihres Lebens verlöschen“.³⁴² Die höfliche Sprache und die so ausgedrückte Dankbarkeit demonstrieren Madame Tussauds Beherrschung der gesellschaftlichen Etikette. Der Dank verweist zusätzlich noch diskret auf ihren großen Publikumserfolg, der die

³³⁷ DAVIDOFF/HALL 1987, bes. S. 416-449. In den ersten drei Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts entwickelte sich zunehmend ein Bewußtsein der „middling classes“ als einer „Mittelklasse“ mit gemeinsamen Interessen und Werten, s. BRIGGS 1967; HOBBSBAWM 1995, bes. S. 90-95.

³³⁸ Man darf das wohl nicht als bewußte Strategie verstehen, sondern eher als Assimilation der französischen Emigrantin an die britische Gesellschaft. Dieses Verhalten entstand aus den Ratschlägen Mr. Charles' und Philipstals, genauer Beobachtung des Publikums und anderer Schausteller – denn sie war nicht die einzige, die auf die „Respektabilität“ ihrer Ausstellung Wert legte – sowie dem eigenen Bedürfnis nach einem angesehenen Lebensstil.

³³⁹ In den Anzeigen und Ankündigungszetteln heißt es: „[Madame T.] respectfully informs“, „has the Pleasure to announce to the Ladies and Gentlemen“ oder „Begg to present her respects to the Nobility and Inhabitants in general“.

³⁴⁰ OUCH, 5.6.1824, S. 4: „[Madame Tussaud] Begs leave to return her most sincere thanks for the flattering marks of approbation which her Exhibition has met with since its arrival“; EDINBURGH EVENING COURANT, Nr. 15253; 19.1.1809, S. 1: „[She will be] ever grateful for the liberal patronage with which she was honoured (...)“; „grateful for the brilliant success which her Collection met with when it was last exhibited (...)“; DERBY MERCURY, 10.11.1819: „the impulse of gratitude [for the approbation] shall never cease in her mind.“; BIRMINGHAM CHRONICLE, Bd. 54, Nr. 3423, 7.11.1822, S. 1, etc. Auch bei anderen Schaustellern waren solche Danksagungen üblich.

³⁴¹ „also to the Gentlemen of the Press (...) to whose kindness she is particularly indebted.“ NORFOLK CHRONICLE, Bd. 56, Nr. 2886, 17.9.1825; LIVERPOOL MERCURY, Bd. 11, Nr. 525, 22.6.1821, S. 417.

³⁴² „[Madame Tussaud and Sons] assure them [the public] that the impulse of their gratitude can end but with their lives.“ OXFORD CHRONICLE, 21.4.1832, S. 3 und 28.4.1832, S. 3.

Superlative der Anzeigen bestätigen und die Ausstellung noch sehenswerter erscheinen lassen soll.

Doch nicht nur die positive Aufnahme durch Presse und allgemeines Publikum, auch das Wohlwollen der politischen oder gesellschaftlichen Elite sah sie als werbewirksames Element. 1809 eröffnete erstmals ein Bürgermeister die Ausstellung.³⁴³ Schon im Jahr 1805 tauchte die Genehmigung des „sehr verehrten Herrn Bürgermeisters“ im Kopf einer Anzeige auf,³⁴⁴ seit spätestens 1811 gehörte diese Legitimierung dann zu jeder Anzeige und jedem Ankündigungszettel. Wie die Theateraufführungen unterlagen wahrscheinlich auch Ausstellungen einer staatlichen Zensur und mußten durch den Bürgermeister lizenziert werden³⁴⁵; ein früher Ankündigungszettel aus Glasgow trägt jedenfalls den handschriftlichen Vermerk „Lizenziert“.³⁴⁶ Denkbar wäre auch, daß Madame Tussaud ihre Ausstellung, obwohl es nicht vorgeschrieben war, der Stadtverwaltung anmeldete, um ihr durch die Wendung „by Permission“ den Klang eines offiziellen Gütesiegels zu verleihen. Ob vorgeschrieben oder nicht, konnte eine offizielle Zustimmung die Ausstellung vom Zweifel der moralischen, religiösen und politischen Unkorrektheit befreien, den vielleicht besorgte Anwohner hegen konnten.

Daneben taucht in Anzeigen und Ankündigungszetteln immer wieder der Hinweis auf frühere, hochgestellte Besucher auf. So heißt es häufig, die „ersten Familien des Königreiches“ hätten die Ausstellung bereits besucht.³⁴⁷ Seit spätestens 1814 findet man die namentliche Erwähnung des Duke und der Duchess of York, dem Count d’Artois oder der Duchess of Wellington,³⁴⁸ einen Besuch eines englischen Königs konnte

³⁴³ EDINBURGH EVENING COURANT, Nr. 15257, 28.1.1809, S. 1; danach wird die Eröffnung durch den Bürgermeister häufiger erwähnt.

³⁴⁴ CORK CHRONICLE, 29.11.1805, S. 1: „By Permission of the Right Worshipful Rowland Morrison, Esq. Mayor of Cork“.

³⁴⁵ Bei der Lizenzierung durch den Lord Chamberlain ging es vor allem darum, Theaterstücke und Opern von aufrührerischen politischen Inhalten zu befreien. Außerdem sollten Stellen entfernt werden, die religiöse Gefühle verletzen, zu Laster und Verbrechen verführen, die Beziehungen zu einem anderen Land gefährden konnten oder einfach nur „indecent“ (geschmacklos) waren, vgl. CONOLLY 1976. Bei Ausstellungen bestand die Gefahr der Verletzung von politischen und moralischen Grenzen in gleichen Maßen, wie bei Theaterstücken.

³⁴⁶ „9th Janry. 1809 – Licenced. A.C.“, Ankündigungszettel Glasgow, 1808 (ECA); A.C. steht wahrscheinlich für den Namen des Bürgermeisters.

³⁴⁷ LEEDS MERCURY, 20.5.1820, S. 3, und EXCHANGE HERALD, Nr. 569, 22.8.1820: „Madame T. is proud to say, that her Collection has been visited by many of the first Personages in this Kingdom, even Royalty itself“; auch: „first families of the Kingdom“, z.B. in BATH JOURNAL, Bd. 82, Nr. 4160, 9.2.1824, S. 2; OXFORD HERALD, 29.5.1824, S. 3; READING MERCURY, 11.6.1832, S. 3. Die Schirmherrschaft adliger oder königlicher Personen gehörte nicht nur zum künstlerischen Schaustellertum des 18. und 19. Jahrhunderts, sondern auch zum wissenschaftlichen, s. HOCHADEL 2000, S. 295.

³⁴⁸ Frederick, Duke of York war der älteste Bruder des Prinzregenten George und damit der zweite in der

Madame Tussaud allerdings nicht vorweisen. Dafür wurden später der französische König Ludwig XVIII. sowie die „frühere französische Königsfamilie“ als Schirmherren zitiert.³⁴⁹ Der Besuch der Duchess of York soll die Ausstellung 1802 in London stattgefunden haben,³⁵⁰ ihr Mann begleitete sie wahrscheinlich. Bei den französischen Adligen bleibt unklar, ob sie das Kabinett in Paris oder in Großbritannien, wohin beide ins Exil geflüchtet waren, besucht haben sollen.³⁵¹ Nur die Erwähnung des Besuches der „früheren französischen Königsfamilie“ bezieht sich eindeutig auf das Pariser Etablissement; ihre Erwähnung sollte offenbar die exilierten französischen Adligen, von denen besonders viele in Edinburgh, London und Dublin lebten, ansprechen, die grundlegende monarchistische Ausrichtung der Ausstellung betonen und ihr nicht zuletzt eine lange Tradition bescheinigen. Da die angegebenen Namen die Ausstellung jahrelang begleiteten, empfanden die Genannten und ihre Angehörigen die Erwähnung in Verbindung mit dem Wachsfigurenkabinett offenbar nicht ehrmindernd – wahrscheinlich haben die Besuche auch tatsächlich stattgefunden. Die Erwähnung der hochrangigen Besucher dienten einerseits der Beglaubigung der Portraits: Wenn die engen Angehörigen des Königs, die ja viele der Dargestellten persönlich kannten, nichts an den ausgestellten Bildnissen auszusetzen hatten, mußten sie tatsächlich gut getroffen sein. Andererseits dienten die Besuche auch der Nobilitierung der Ausstellung. Eine Zeitung schrieb über die frühe Unterstützung des Herzogpaares:

[Die Ausstellung] war durch den Besuch des verstorbenen Duke of York und seiner Duchess geehrt worden, denen es eine Freude war, Madame

Thronfolge; der Count d'Artois wurde später König Charles X. von Frankreich; Catherine Pakenham, Duchess of Wellington, war die Frau von Feldmarschall John Wellesley, Duke of Wellington, der später selbst regelmäßig die Ausstellung besucht haben soll, TUSSAUD 1919, S. 115-118. Erste Erwähnung von Duke und Duchess of York sowie Count d'Artois: Ankündigungszettel Bristol, 1814 (MTA); Duchess of Wellington: CAMBRIDGE CHRONICLE, Nr. 2927, 27.11.1818, S. 3.

³⁴⁹ „the late Royal Family of France“ Kat. Penrith 1828; außerdem die Universitäten von Oxford und Cambridge, SKETCHES Bristol 1831. In einer Zeitungsanzeige 1812 und auf den Ankündigungszetteln 1814-1816 führte sie das königliche Wappen als hätte sie ein königliches Patent (*royal warrant*), eine offizielle, königliche Anerkennung ihrer Ausstellung. *Warrants* wurden aber nicht für „places of refreshment or entertainment“ (<<http://www.royalwarrant.org/FAQs.asp>> 13.8.2002) verliehen.

³⁵⁰ Sie soll bei der Gelegenheit den Auftrag für eine Wachsfigur gegeben haben: „A Sleeping Child which was modelled for her Royal Highness the DUCHESS OF YORK.“ GLASGOW HERALD, 3.10.1803, S. 3. Vgl. auch SKETCHES London 1836, Nr. 71; LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 109. Der Besuch fand wahrscheinlich im Februar 1803 in London statt, denn auch Philipstal warb mit der „Schirmherrschaft“ des Duke und der Duchess of York, MORNING CHRONICLE, Nr. 10538, 1.3.1803, S. 1. Obwohl das Portrait der Duchess 1802 „nach dem Leben“ – also wohl anlässlich dieses Besuches – entstanden sein soll, ist es vor 1819 nicht in der Ausstellung erwähnt (SKETCHES Cambridge 1819, Nr. 8); das Portrait des Dukes, das angeblich 1812 entstand, war seit 1808 ausgestellt, Ankündigungszettel Glasgow, 1809.

³⁵¹ Der Count d'Artois lebte in Edinburgh im Exil, könnte also dort das Kabinett gesehen haben. 1814 wird als Datierung für das Portrait von Ludwig XVIII. genannt (SKETCHES Cambridge 1819), vielleicht entstand es anlässlich seines Besuches.

Tussaud die Ehre zu gestatten, ihre Namen auf ihren Ankündigungszetteln &c. zu verkünden. Es ist erfreulich zu sehen, daß erlauchte Personen so ihren öffentlichen Beifall für die Fähigkeiten derer, die ihn verdienen, aussprechen, denn es zeigt den Wunsch von ihrer Seite, die Vergnügen derer zu unterstützen und fördern, die auf die Meinungen jener warten, die ihnen überlegen sind, bevor sie es wagen, eine eigene Meinung zu haben.³⁵²

Der Adel wird hier als moralische und intellektuelle Richtungsgeber verstanden, der Vorbildcharakter für die aufstrebende Mittelschicht hatte und die kulturellen Angebote für jene prüfte, die sich nach ihm richteten. Gleichzeitig wird betont, daß die Adligen denen Beifall spendeten, „die ihn verdienen“ – sie demonstrierten mit ihrem Lob also, daß sie die Werte der Mittelschichten wie Leistung und Anstand anerkennen und unterstützen. Die Zeilen über die adelige Schirmherrschaft sind ein wesentlicher Bestandteil von Madame Tussauds Werbestrategie. Sie empfehlen die Ausstellung einerseits der Oberschicht selbst, geben aber vor allem den bürgerlichen Mittelklassen das Gefühl, hier auf eine ihrer gesellschaftlichen Stellung angemessene Art den gesellschaftlichen Spitzen nacheifern zu können. Darüber hinaus vermittelte Madame Tussaud den Eindruck, daß die Ausstellung eine seltene Gelegenheit sei, mit der möglicherweise gleichzeitig anwesenden Oberschicht in (Sicht) Kontakt zu treten. Dienten anfangs hochrangige Besucher als Zierde der Ausstellung, war es später umgekehrt: Als Madame Tussaud 1834 in der Mermaid Tavern im Londoner Vorort Hackney ausstellte, deutete eine Zeitung den Zulauf, den ihr Kabinett hatte, als Zeichen für den Geschmack des Publikums:

Madame Tussauds Ausstellung genießt weiterhin großen Erfolg (...); die Räume sind jeden Abend bis zum Überlaufen voll. So soll es auch sein, denn es zeigt klar und deutlich, daß die Bewohner von Hackney Leistung erkennen und belohnen können.³⁵³

Nicht mehr das Vorbild des Adels ist jetzt ein wichtiger Seriositätsmesser, sondern die Akzeptanz bei den unmittelbaren – und, so ist impliziert, gleichrangigen – Nachbarn.

³⁵² „it was honoured by the patronage of the lamented Duke of York, and his Duchess, who were pleased to permit Madame Tussaud the honour of announcing their names in her bills &c. It is pleasing to find illustrious personages thus sanctioned, as it were, their public approval of the abilities of those who merit it, as it shows a desire on their part, to support and forward the amusements of those who wait for the opinions of their superiors, before they venture to have any opinion of their own. We understand, on the occasion of his Royal Highness's visit, Madame Tussaud received a very handsome present, as a testimony of his approbation, and had the honor of being employed to model by the Duchess.“ LEEDS MERCURY, Nr. 3210, 20.1.1827, S. 3.

³⁵³ „Madame Tussaud's Exhibition continues to meet with great success, at the Mermaid, Hackney; the Rooms being filled to overflow every evening. This is as it should be, as it plainly shows that the inhabitants of Hackney can appreciate merit and reward it.“ TIMES?, 17.10.1834 (WCAC: Ashbridge 760/10).

Die seit dem „Reform Act“ von 1832 auch politisch wirksame „Mittelklasse“ hatte nun ihr Selbstbewußtsein und Profil gefunden.

Da das Publikum schon früh begann, die Ausstellung als gesellschaftliches Ereignis wahrzunehmen, setzte Madame Tussaud alles daran, die überschwenglichen Reaktionen ihrer früheren Besucher mitzuteilen und damit ihren Erfolg zu dokumentieren. Schon 1803 heißt es in einer Anzeige, das Kabinett sei „diesen Sommer mit großem Beifall (...) ausgestellt“ gewesen.³⁵⁴ Gelegentlich scheint nur der besondere Wunsch „einer großen Anzahl von Damen und Herren“ die Ausstellung am Weiterreisen gehindert zu haben; sie wollten die Gelegenheit, „die Szenerie noch einmal zu besuchen, die bereits Tausenden allumfassende Befriedigung bereitet hat“.³⁵⁵ Den „Beifall aller, die ihre Ausstellung besichtigt haben“, kam nicht von ungefähr, er gründete sich auf den „exquisiten Geschmack und (die) Genauigkeit der Künstlerin“³⁵⁶. So wurde die „allgemeine Bewunderung und Zufriedenheit“³⁵⁷ der Besucher eine ständig wiederkehrende Formulierung im Werbematerial.

Ein wichtiger Qualitätsmesser der Ausstellung – abgesehen von der Fülle, Pracht und Ausführung der Exponate – waren seit 1820 die Kosten und das Vermögen, das sie repräsentierte.³⁵⁸ Die Versicherung, Madame Tussaud habe „weder Mühen noch Kosten gescheut, [die Sammlung] der öffentlichen Unterstützung würdig zu machen“, ³⁵⁹ gehört zu den häufig verwendeten rhetorischen Versatzstücken und diente der Abgrenzung zu den billigen Wanderausstellungen. Allerdings muß Madame Tussaud ihre hohen Einnahmen tatsächlich vor allem in die Ausstellung investiert haben, denn sie präsentiert immer wieder neue Figuren in prächtigen Kleidern; andere Vermögenswerte wie Immobilien oder Aktien scheint sie nicht besessen zu haben. So bedeutete zum

³⁵⁴ „Cabinet of (...) Models (...) which has been exhibited in the LYCEUM, LONDON, and at EDINBURGH this last Summer, with the greatest Applause“, GLASGOW HERALD, 3.10.1803, S. 3.

³⁵⁵ EXCHANGE HERALD, Nr. 580, 7.11.1820, S. 353: „BY PARTICULAR DESIRE. *It being the wish of a great number of Ladies and Gentlemen of Manchester and its Vicinity* [to remain longer], (...) in compliance with their wishes, the EXHIBITION will be RE-OPENED (...) The Ladies and Gentlemen will thus have an opportunity of re-visiting that *scene* which has given universal satisfaction to *thousands*, since its arrival in this town“. Ähnlich auch z.B. CAMBRIDGE CHRONICLE, Nr. 2931, 25.12.1818, S. 3.

³⁵⁶ „The exquisite taste and accuracy of the artist (...) have merited her the applause of every one who has visited her exhibition.“ EDINBURGH EVENING COURANT, Nr. 15.272, 4.3.1809, S. 1.

³⁵⁷ Zum Beispiel: „Madame Tussaud's Magnificent Collection (...) which [has] been viewed with universal admiration by the nobility and gentry of Paris, London, &c.“ CAMBRIDGE CHRONICLE, Nr. 2927, 27.11.1818, S. 3.

³⁵⁸ Dasselbe galt auch für *Astley's Amphitheatre*, KWINT 1994, S. 96-97.

³⁵⁹ LEEDS MERCURY, Bd. 53, Nr. 2865, 6.5.1820, S. 3: „having spared neither Trouble or Expense to render it worthy of Public Patronage“; EXCHANGE HERALD, Nr. 586, 19.12.1820, S. 401; EXCHANGE HERALD, Nr. 636, 4.12.1821, S. 384; BRISTOL MIRROR, Bd. 49, Nr. 2535, 9.8.1823, S. 3; NORFOLK CHRONICLE, Bd. 56, Nr. 2868, 14.5.1825, S. 3, etc.

Beispiel die neue Figurengruppe zur Feier der langerwarteten Krönung George IV. 1821 eine enorme Ausgaben, da sie nicht nur ein neues Portrait des Königs modellierte, sondern sie auch die prächtigen Krönungsroben und einen gemalten Hintergrund zur Andeutung des Thronsaals in seiner Residenz, Carlton House, anfertigen ließ.³⁶⁰

Nach mehr als zwanzig Jahren war dann die Angabe, die Anfertigung ihrer Sammlung habe mehrere tausend Pfund gekostet, nicht übertrieben – 1838 wird der Versicherungswert der Figuren und ihrer Kostüme mit £5.000 angegeben.³⁶¹ Auch der Unterhalt der Ausstellung wird gegen Ende der 1820er Jahre mit über £50 pro Woche beziffert – eine ungeheure Summe, verglichen mit den 33s, die Anfang der 1830er Jahre ein Facharbeiter in London pro Woche verdienen konnte, mit den 14s Wochenverdienst eines Glasgower Tischler und den wöchentlichen 48s, die eine Familie verdienen mußte, um als „anständig“ („respectable“) gelten zu können.³⁶² Die Angabe der hohen Kosten verfehlte sicher nicht ihren Eindruck auf die merkantilen Teile der Mittelklassen. Diese konnten einen Vergleich zum Volumen ihrer eigenen Geschäfte anstellen. Außerdem betonte dieser verkürzte Geschäftsbericht den Charakter der Ausstellung als ein florierendes, kommerzielles Unternehmen, was einerseits eine qualität- und prachtvolle Ausführung versprach, andererseits durch Wirtschaftlichkeit und Professionalität beeindruckte: Wer solche Summen handhaben konnte, mußte wohl einen guten Geschäftssinn haben. So konnte sich Madame Tussaud den Respekt der kaufmännisch gesinnten britischen Mittelklassen sichern.

Zur Charakterisierung ihres Ausstellungsunternehmens gehörte auch, daß Madame Tussaud es sich immer wieder leistete, Benefiz-Abende zu veranstalten, an denen sie ihre Einnahmen einer wohltätigen Sache stiftete. Sie bedachte dabei verschiedene Institutionen, oft Krankenhäuser und Pflegeheime, aber auch wohltätige Vereinigungen wie die Gesellschaft für die Verminderung des Bettelns oder eine Sammlungen zu

³⁶⁰ Vgl. LIVERPOOL MERCURY, Nr. 529, 20.7.1821ff, S. 17; MANCHESTER GUARDIAN, Nr. 31, 8.12.1821, S. 3; EXCHANGE HERALD, Nr. 639, 25.12.1821, S. 413.

³⁶¹ „her entirely new Collection, made at an Expense of several Thousand Pounds“, LEEDS MERCURY, Bd. 60, Nr. 3209, 13.1.1827, S. 2. Schätzung der Versicherungssumme, eingetragen in den Ausstellungskatalog London 1838, datiert auf den 31.10.1838 (MTA). Bei größeren Veränderungen oder Anschaffungen werden ab den 1830er Jahren immer wieder deren Preise angegeben, z.B. die Ausstattung des „Corinthian Saloon“ mit „mehr als £1.100“, ANKÜNDIGUNGSZETTEL London, Gray's Inn Bazaar, 1835 (JJ: Waxworks 1); Krönungskleider George IV. mit mehr als £18.000, Ankündigungszettel London, Baker Street Bazaar, 31.3.1846 (GP: Playbills, Box Misc., Folder M). Vgl. auch *Astely's* Ausgaben von ca. £5.000 für seine Aufführungen, KWINT 1994, S. 97-98 und 95.

³⁶² LEEDS MERCURY, Bd. 60, Nr. 3209, 13.1.1827, S. 2: „the Expense being upwards of FIFTY Pounds per Week“. Drei Jahre zuvor waren es £40 gewesen, BATH JOURNAL, Bd. 82, Nr. 4160, 9.2.1824, S. 2. Einkommenszahlen ALTICK 1957, S. 276.

Gunsten der „notleidenden irischen Bauern“.³⁶³ Durch ihre Spenden demonstrierte sie gleich mehrere, von den oberen und vor allem mittleren Klassen geschätzte Tugenden: Mitgefühl für die leidenden Menschen; die Verantwortung der Bessergestellten, ihnen helfen zu müssen sowie persönliche Großzügigkeit. Damit entkräftigte sie den möglichen Verdacht der reinen Profitorientiertheit ihres Unternehmens und unterstrich den moralischen Wert ihrer Ausstellung.

Neben den Kosten und der karitativen Potenz der Ausstellung wird auch ihre lange „Lebensdauer“ als Beweis für ihre Qualität gewertet. Madame Tussaud argumentiert:

Ausstellungen, die nichts als Anschein haben, können nur einen Tag lang attraktiv sein, doch wo Leistung so offensichtlich ist (...), kann es nicht verwundern, daß jede [Besucher-] Gruppe andere anregt, ihr nachzufolgen. (...) unabhängig vom Können, das notwendig ist, um die äußere Erscheinung des Lebens zu imitieren, sind die Figuren auch mit größtem Geschmack arrangiert.³⁶⁴

Madame Tussaud suggeriert, daß sie nicht am „schnellen Geld“ interessiert ist, sondern an einem langanhaltenden Geschäftserfolg: Sie ist keine Scharlatanin, denn ihre Ausstellung ist nicht durch „Anschein“, sondern durch echte Leistung, Können und Geschmack entstanden – für sich genommen schon hochgeschätzte Qualitäten in einer Gesellschaft, die versuchte, sich zunehmend auf Verdienst und Leistung und weniger auf Privilegien zu stützen. So pflegte Madame Tussaud ihre Ausstellung über den Tag hinaus und garantierte so eine andauernde, verlässliche Attraktivität. Seit den 1820er Jahren konnte sie in einigen Städten sogar schon auf frühere, Jahre zurückliegende Besuche verweisen und selbstbewußt an frühere Erfolge anschließen. 1832 hieß es im „Oxford Herald“:

Viele unserer Leser werden sich erinnern, daß Madame Tussaud 1824 [bereits] Oxford besuchte und daß die Town Hall während der Ausstellung eine sehr schöne und angesagte Promenade war.³⁶⁵

³⁶³ Es gab z.B. wohltätige Stiftungen am 12.12.1803 für das *Royal Infirmary* in Glasgow; am 8.8.1822 für „the distressed peasantry of Ireland“ in Shrewsbury; am 23.12.1826 für den *Fund for Distressed Manufacturers* in York; am 27.12.1827 für die *Society for the Suppression of Begging* in Edinburgh; vgl. lokale Zeitungen.

³⁶⁴ „Exhibitions which have nothing but pretence can be attractive for a day, but where merit is so conspicuous (...) it is no wonder that each succeeding party induces others to follow (...) independent of the talent necessary to imitate the appearance of life, the greatest taste is displayed in the arrangement of the figures“, BIRMINGHAM CHRONICLE, Bd. 59, Nr. 3427, 5.12.1822, S. 2. Verdächtig ähnlich auch die Formulierung im EXCHANGE HERALD, Nr. 571, 5.9.1820, S. 285, sowie im CAMBRIDGE INDEPENDENT, Bd. 13, Nr. 580, 13.11.1824, S. 2; die Anzeigen sind ein Beispiel für Madame Tussauds „puffery“.

³⁶⁵ „It will be recollected by many of our readers, that Madame Tussaud visited Oxford in 1824, and that the Town Hall, during the exhibition, was a most pleasing and fashionable promenade.“ OXFORD HERALD, 7.4.1832, S. 3.

So wird nicht nur der Name Tussaud zum wiedererkennbaren Markenzeichen, sondern auch die anhaltende Dauer ihres Erfolges betont, der sich auf Umsicht, Ausdauer und individuelle Energie gründete, so wie man es in Großbritannien von einem seriösen Unternehmen erwartete.

Dem vertrauensvollen Publikum verspricht sie ein „Produkt“, das alles bisher im Land Gezeigte in den Schatten stellt.³⁶⁶ Der Unterschied zur „minderwertigen“ Konkurrenz wird denn auch benannt:

Anstelle einiger belangloser Figuren, die hinter grün verhangenen Bänken aufgereiht sitzen, wird der Besucher beim Eintritt in den Raum vom Effekt überrascht, den die Pracht der vielen Gruppen hervorruft, welche in der erfreulichsten Art aufgebaut und völlig frei von jener Steifheit sind, die das Auge so beleidigt.³⁶⁷

Pracht der Ausstattung und Natürlichkeit der Haltungen sind die Qualitäten, die Madame Tussauds Ausstellung auszeichneten. Außerdem vermochte sie einen „Effekt“ hervorzurufen, sie bedachte also auch den Gesamteindruck, den alle Figuren zusammen machen würde; es waren nicht nur die Einzelheiten, die begeisterten, sondern auch die Wirkung insgesamt. Bezeichnenderweise lobte der „Bristol Mirror“ 1823 neben den Posen, die bei Madame Tussaud „so elegant wie natürlich“ waren, außerdem den „Zustand der perfekten Sauberkeit“ der Figuren,³⁶⁸ was auf die besondere Sorgfalt Madame Tussauds im Gegensatz zur billigeren Konkurrenz schließen läßt.

Madame Tussaud war sich dieses Unterschiedes wohl bewußt und bat ihr Publikum, sich nicht von seinen – bisher gerechtfertigten – Vorurteilen leiten zu lassen:

Durch die vielen minderwertigen Sammlungen, welche die Öffentlichkeit für gewöhnlich sieht, aufgebaut von Personen, die sich auf ihre Kunst kein bißchen verstehen, durch das [also], was sie der Öffentlichkeit aufzuzwingen pflegen, hat sich natürlich ein Ekel gebildet, der viele gegen Ausstellungen mit der Bezeichnung „Figuren“ einnimmt; Madame T. aber ist stolz sagen zu können, daß [ihre Besucher ...] sie durchweg allem überlegen erklärt haben, was von dieser Art je ausgestellt wurde.³⁶⁹

³⁶⁶ Die Wendung „superior to anything ever exhibited in this Country/Kingdom“ taucht immer wieder auf.

³⁶⁷ „Instead of a number of unmeaning figures sitting in rows behind benches, covered with green cloth, the visitor, on entering the room, is astonished with the effect produced by the splendour of the numerous groups arranged in the most pleasing manner and totally devoid of that stiffness which so much offends the eye.“ BATH GAZETTE, Nr. 590, 27.1.1824, S. 2.

³⁶⁸ „we were agreeably surprised to find that the attitudes, which in general are neglected in Exhibitions of this nature, are both elegant and naturel [sic].“ BRISTOL MIRROR, Nr. 2536, 16.8.1823, S. 3. „(...) every one is surprised at the perfect state of cleanliness in which the Figures are kept.“ BRISTOL MIRROR, Nr. 2537, 23.8.1823, S. 3.

³⁶⁹ „From the very many inferior Collections which the Public have been in the habit of seeing got up by

Sie solidarisierte sich mit ihrem Publikum, das einen ihr ganz verständlichen „Ekel“ gegen schlechte Wachsfiguren hegte. Einen Grund für deren mangelnde Qualität nannte sie auch: Der verächtliche Hinweis auf „Personen, die sich auf ihre Kunst kein bißchen verstehen“ galt vor allem den Schaustellern, die ihre Figuren nicht selbst anfertigten, sondern irgendwo erwarben, um mit ihnen aus reinem Profitdenken bis zum völligen Verschleiß durch die Städte zu reisen. Die Versicherung, „daß ihre Ausstellung mit keiner anderen in diesem Königreich und keiner, die je in dieser Stadt ausgestellt war, im Zusammenhang steht“, die an anderer Stelle auftauchte,³⁷⁰ zielte ebenfalls darauf ab, sich von Wachsfigurenkabinetten zu distanzieren, die immer wieder verkauft wurden und unter neuem Namen weiterreisten, so daß sie alle gleich und alle gleich schlecht erscheinen mußten, weil sie tatsächlich die selben Ausstellungen waren.

Diese Kritikpunkte trafen auf sie, die professionelle Wachskünstlerin, nicht zu. Die Andersartigkeit ihres Unternehmens drückte sich schon in ihrem Selbstverständnis als Künstlerin aus, eine Bezeichnung, die sie seit 1808 auf ihren Ankündigungszetteln und im Katalog benutzte. Sie verstand sich nicht als eine rein kommerziell motivierte Schaustellerin, sondern identifizierte sich ganz und gar mit ihrem Produkt, das sie selbst herstellte. Nicht nur ihre lange Berufserfahrung, die sich aus der Erfolgsdauer der Ausstellung speiste, war ein Garant für ihre Professionalität, sondern auch ein sichtbarer Beweis ihres Könnens: ihr eigenes Portrait. In den Zeitungsberichten wurde diese Figur immer wieder als so verwirrend illusionistisch bezeichnet, daß manche Besucher das Portrait angesprochen haben sollen.³⁷¹ Im Katalog der Ausstellung von 1819 erklärte sie, warum sie ihr Portrait und das ihrer Kinder in die Ausstellung aufgenommen hat:

Madame Tussaud hofft, es wird nicht als ungehörig empfunden, daß sie die Portraits ihrer eigenen Familie eingeführt hat. (...) da sie sich einbildet, die Ähnlichkeit sei gut (wovon sich jeder Besucher durch tatsächliche Beobachtung überzeugen kann), vertraut sie darauf, daß ihre Plazierung in der Ausstellung entschuldigt wird. Sie sind lediglich als Beispiele

Persons not understanding any Thing of the Art, it has naturally created a Disgust which has prejudiced many Persons against Exhibitions under the Name of Figures, from the Impositions which they practice upon the Public; but Madame T. is proud to say, that her Collection has been visited by many of the first Personages in this Kingdom, even Royalty itself, who have universally pronounced it to be superior to any thing of the Kind ever exhibited.“ LEEDS MERCURY, Nr. 2866, 13.5.1820, S. 3.

³⁷⁰ „the Proprietor assures the Ladies and Gentlemen, that her Exhibition has no connection with any other in this Kingdom, or any that has ever been exhibited in this Town, being totally of a different nature.“ NORFOLK CHRONICLE, Nr. 2551, 30.1.1819, S. 3; ganz ähnlich auch in DERBY MERCURY, 10.11.1819, S. 3; LEEDS MERCURY, Bd. 53, Nr. 2866, 13.5.1820.

³⁷¹ Z.B. MANCHESTER COURIER, Nr. 237, 11.7.1829, S. 2: „Of all the figures in Madame Tussaud’s collection, there is none more deceptive than that of the artist herself. The instances in which this statue has been addressed as a living person by individuals visiting the exhibition are almost innumerable, and one or two cases have fallen under our own observation.“

vorgestellt, um die Fertigkeit in der Modellierkunst durch lebenden Vergleich demonstrieren zu können.³⁷²

Das eigene Portrait diene als Gradmesser für die Ähnlichkeit auch ihrer „Geschöpfe“. Seit Mitte der 1820er Jahre ist die Figur als Zeremonienmeisterin der Ausstellung inszeniert, wie sie seit den 1840er Jahren auf Abbildungen zu sehen ist (Abb. 17 im Vordergrund von hinten): Die Figur in dem hochgeschlossenen schwarzen Kleid und schwarzer Haube steht am Kopf eines Bettes, auf dem das Portrait der Madame St. Amaranthe lagert (Abb. 27).³⁷³ Die „schlafende Schöne“ räkelt sich als selbstvergessenes Dornröschen, bewacht von den strengen Augen der Meisterin. Sie ist nicht nur in ihrer Hand, sondern auch aus ihr hervorgegangen, belebt von der kleinen, schwarzen Gestalt mit der Hakennase.³⁷⁴ Madame Tussaud präsentiert sich als Dirigentin oder Herrscherin der Wachsfiguren, die sie selbst geschaffen hat. Zementiert wird diese persönliche Identifikation, wenn in den 1840er Jahren ihr Name im Genitiv – „Madame Tussaud’s“ – ohne weiteren Zusatz zum Synonym für die Ausstellung wird.



ABB. 27 HENRY CARTER: MADAME TUSSAUD UND MADAME ST. AMARANTHE, HOLZSTICH, 1847; IN: Pictorial Times, Bd. 10, Nr. 225, 3.7.1847, S. 5.

³⁷² SKETCHES Cambridge 1819: „76, 77, 78. Two Sons and A Daughter of the Artist. [Madame Tussaud hopes it will not be considered that the introduction of her own family portraits is improper. [... She] flatters herself the likenesses are good (of which every visitor from actual observation is able to judge) she trusts that the placing of them in the exhibition will be pardoned. They are only brought forward as specimens, to shew [sic] by living comparisons, her skill in the art of modelling.“ Ganz ähnlich begründete auch J. Springthorpe die Aufstellung seines eigenen Wachsportraits und das seiner Frau, REMEMBRANCER Montrose 1828b), Nr. 92 und 93.

³⁷³ SKETCHES Bristol 1831: „Madame St. Amaranthe, And Madame Tussaud. Madame Tussaud standing near the Couch or Bed of Madame St. Amaranthe.“ Obwohl das Portrait von Mme. St. Amaranthe – „who was guillotined for refusing to be the Mistress of the infamous Robespierre“ – zu den Figuren gehörte, die Madame Tussaud 1803 aus Frankreich mitgebracht hatte, wurde die Figur offenbar 1824 auf dem Bett liegend neu inszeniert, vgl. OXFORD HERALD, 12.6.1824, S. 3.

³⁷⁴ Noch zu Madame Tussauds Lebzeiten wurde sie zusätzlich von einem Motor in der Brust „belebt“, der Atembewegungen simuliert, vgl. Kapitel III.2.d.

Obwohl Madame Tussaud sehr gute Argumente dafür hatte, daß ihre Ausstellung besonders vornehm und sehenswert war – die einzige, die mit ihrer persönlichen Seriosität, der unvergleichlichen Qualität ihrer Figuren und der Prächtigkeit der Ausstellungsräume warb, war sie nicht. Im Januar 1828 fand man in der Edinburgher Zeitung „The Scotsman“ die Anzeige eines J. Springthorpe, dessen Ausstellung nicht nur der Bürgermeister und der Stadtrat von Edinburgh besucht hatten, sondern die auch „bereits von Tausenden bewundert“ worden war.³⁷⁵ Die rhetorischen Parallelen zu Madame Tussaud gingen noch weiter, wenn Mr. Springthorpe versicherte,

daß seine Ausstellung im Hinblick auf die Pracht der Dekorationen, die Genauigkeit, Lebensnähe und Charakteristik [der Figuren] jeder anderen im Vereinigten Königreich überlegen ist (...). J.S. dringt darauf, sich keine vorgefaßte Meinung auf der Grundlage irgendeiner Angelegenheit ähnlicher Natur zu bilden, die sich gerade in dieser Stadt aufhalten mag.³⁷⁶

Die Konkurrenz, welcher der letzte Satz in der Anzeige galt, war jedoch keine billige Jahrmarktstruppe, sondern niemand anders als Madame Tussaud, die seit Dezember 1827 nur wenige Meter weiter im vornehmen Waterloo Hotel ausstellte. Es entspann sich ein verbales Duell zwischen den beiden Ausstellern, als Madame Tussaud drei Tage später in der gleichen Zeitung damit konterte, daß ihre Ausstellung von den „Universitäten von Oxford und Cambridge“ besucht worden war.³⁷⁷ Außerdem vertraute sie

ohne Bangen auf die Gewogenheit der Einwohner Edinburghs, von denen sie weiß, daß ihnen Leistung nur zur Kenntnis gebracht werden muß, damit sie sie unterstützen, und sie verläßt sich daher darauf, daß jedwedes Vorurteil, das aus der Betrachtung anderer Ausstellungen entstanden ist, durch die persönliche Begutachtung [ihrer Ausstellung] sofort zerstreut werden wird. Denn jeder Besucher, der die leiseste Unzufriedenheit verspürt, erhält sein Eintrittsgeld zurück.³⁷⁸

Da sich von Springthorpe kaum eine Spur erhalten hat, kann dem Vergleich der beiden Ausstellungen nicht wesentlich weiter nachgegangen werden. Allerdings erscheinen sie

³⁷⁵ „Patronized by the Right Honourable the Lord Provost and Magistrate of Edinburgh, (...) J. SPRINGTHORPE, ARTIST, most respectfully announces (...) that his COLLECTION of FIGURES has (...) been the admiration of thousands (...)“ SCOTSMAN, Nr. 833, 2.1.1828, S. 4.

³⁷⁶ „[He] is confident, as regards splendour of Decoration, Correctness, Fidelity, and Character, is superior to any in the United Kingdom (...) J.S. entreats that no anterior opinion will be formed on account of any thing of a similar nature that might be in this city.“ SCOTSMAN, Nr. 833, 2.1.1828, S. 4.

³⁷⁷ „Patronized by the Universities of Oxford and Cambridge.“ SCOTSMAN, Nr. 834, 5.1.1828, S.12.

³⁷⁸ „she fearlessly relies on the liberality of the Inhabitants of Edinburgh, knowing that merit has only to be known to meet with their support, and she trusts therefore that any prejudice excited by the view of other exhibitions will be done away with by a personal inspection, as on any visitor expressing the least dissatisfaction, the admission money will be returned.“ SCOTSMAN, Nr. 834, 5.1.1828, S. 12.

nach den gedruckten Quellen recht ähnlich: Auch Springthorpe hatte einen Ausstellungskatalog mit biographischen Beschreibungen seiner Figuren für sechs Pence im Angebot. Und wie Madame Tussaud vermied auch er die Bezeichnung „Wachsfiguren“ und sprach lieber von „Figuren aus Kompositionsmasse“.³⁷⁹ Welche Unterschiede es außer dem weniger grandiosen Ausstellungslokal, das Springthorpe mit der altmodischen Calton Convening Hall mietete, gab, kann man nicht mehr feststellen. Madame Tussaud konnte sich also durch ihre Rhetorik über andere Ausstellungen erheben, doch das Auftauchen von Springthorpe zeigt, daß sie auch auf diesem hohen Niveau nicht ganz konkurrenzlos war.

d) Publikumsformende Preispolitik

Doch Madame Tussauds rhetorische Strategie ging auf: Es gelang ihr immer wieder, den angesprochenen „Adel, die Gentry und die Damen und Herren der Stadt im allgemeinen“ davon zu überzeugen, daß ihre Ausstellung ohne moralische Bedenken besucht werden konnte und kunstvoll und prächtig war wie keine zweite. Im Dezember 1821 verkündete der „Manchester Guardian“ erfreut:

Der Erfolg, den wir Madame Tussauds Ausstellung vorhergesagt haben (...), ist voll eingetroffen: (...) Hunderte eilten herbei, um durch ihre Anwesenheit den glänzenden Ruhm, den diese Sammlung überall (...) genießt, zu bezeugen.³⁸⁰

Eigenen Angaben zufolge sollen innerhalb von etwas mehr als vier Monaten 30.020 Personen die Ausstellung in Manchester besucht haben,³⁸¹ das sind ungefähr 230 Menschen pro Tag. Manchmal scheint es gar unangenehm voll gewesen zu sein, wie zum Beispiel der „Leeds Mercury“ 1827 berichtete:

Madame Tussauds Ausstellung ist weiterhin jeden Abend überfüllt, und besonders am Mittwoch mußte eine Anzahl [Besucher] ihre Plätze in der

³⁷⁹ Es haben sich drei Ausstellungskataloge erhalten, die ebenfalls nur Portraits historisch individueller Persönlichkeiten aufzählen, also keine allegorischen Darstellungen aufweisen. Springthorpes Kataloge führen mehr Nummern als Madame Tussauds, REMEMBRANCER 1827, 1828a) und 1828b). Noch 1862 gab es eine Wachsfigurenausstellung mit Namen Springthorpe in Hull, Brief von John Phillips an MTA, 5.10.1982 (MTA), welche Verbindung sie aber zu J. Springthorpe hatte, ist nicht bekannt.

³⁸⁰ „The success which we predicted would attend Madame Tussaud’s Exhibition (...) has been fully realised: no sooner were the improvements generally known, than hundreds hastened to testify, by their attendance, the brilliant fame which this Collection has met with wherever it has been exhibited“; MANCHESTER GUARDIAN, Nr. 35, 29.12.1821, S. 3.

³⁸¹ LIVERPOOL MERCURY, Nr. 512, 23.3.1821, S. 1. Ihr Aufenthalt in Manchester scheint ungewöhnlich erfolgreich gewesen zu sein, sie kündigte mehrmals ihren Aufbruch an, nur um „by popular demand“ noch länger zu bleiben. Außerdem fügte sie während ihres Aufenthalts ihrer Ausstellung vier neue Figuren hinzu, vgl. EXCHANGE HERALD, August 1820-Januar 1821.

Galerie einnehmen, um dem Gedränge der Gesellschaft auf der Promenade zu entgehen.³⁸²

Auch wenn die Rhetorik der Zeitungstexte nicht eben geizig war mit Übertreibungen, kann man an den wenigen erhaltenen Zahlen über Tages- oder Wocheneinnahmen sehen, daß Madame Tussauds Ausstellung tatsächlich gut besucht war. Die in einem Brief erhaltene Abrechnung des Aufenthaltes in London 1803 hält fest, daß Madame Tussaud in 67 Tagen insgesamt £420 10s eingenommen hatte. Das ergibt bei einem regulären Eintrittspreis von zwei Shilling ein absolutes Minimum von 4.200 Besuchern; wahrscheinlicher ist eine Zahl von 6.000 Besuchern oder mehr, denn etliche werden wohl einen reduzierten Eintrittspreis gezahlt haben.³⁸³ In Edinburgh machte Madame Tussaud kurz darauf innerhalb von 18 Tagen £190, was bei einem Eintrittsgeld von zwei Shilling mindestens 1.900 Besuchern entspricht, also ungefähr 100 pro Tag und bei einer täglichen Öffnungszeit von ungefähr sieben Stunden etwa 14 Besucher pro Stunde³⁸⁴; wahrscheinlich waren es aber noch mehr. Nach dem großen Erfolg der ersten drei Wochen rechnete sie noch immer mit Wocheneinnahmen von £8-10;³⁸⁵ insgesamt brachte ihr der Besuch innerhalb von vier Monaten £600 ein, so daß sie in den verbleibenden Wochen im Schnitt offenbar drei Mal soviel wie erwartet einnehmen konnte. Da sie ab August, also nach der Hälfte ihres Aufenthaltes, den Preis auf einen Shilling reduziert hatte,³⁸⁶ ergeben sich schätzungsweise zwischen 6.000 und 9.000 Besucher in vier Monaten. Offenbar ließ der Besucherandrang nach den ersten Wochen nach und stieg gegen das laut verkündete Ende des Aufenthaltes wieder etwas an, was die Berechnung der Gesamtbesucherzahl aus der Summe des eingenommenen Geldes

³⁸² „Madame Tussaud’s Exhibition continues to be crowded every evening, and on Wednesday in particular, numbers had to take their places in the gallery, in order to avoid the pressure of the company in the promenade.“ LEEDS MERCURY, Nr. 3210, 20.1.1827, S. 3. Oder auch: „Its attraction is so powerful that hundreds visit it daily, and in the evenings the immense room is literally crowded“; OXFORD HERALD, 15.5.1824, S. 3.

³⁸³ Brief Edinburgh, 28.7.1803 (MTA). Der Eintrittspreis betrug erst zwei, ermäßigt einen Shilling, später regulär nur noch einen Shilling. Die Summe der Einnahmen (£420 10s = 8.410s) geteilt durch den vollen Eintrittspreis ergibt eine Menge von mindestens 4.200 Besuchern. Die Berechnung basiert auf der Annahme, daß jeder Besucher auch tatsächlich 2s bezahlte; Dauerkarten zum Preis von 5s, Ermäßigungen für Kinder (1s) oder Gruppen sowie mögliche Einnahmen aus dem Verkauf der Kataloge (Preis: 1s) können bei allen in dieser Arbeit angestellten Berechnungen nicht berücksichtigt werden.

³⁸⁴ Brief Edinburgh, 9.6.1803 (MTA). „Open from 11 to 4 and from 6 to 8.“ EDINBURGH EVENING COURANT, Nr. 14266, 26.5.1803.

³⁸⁵ Brief Edinburgh, 9.6.1803 (MTA).

³⁸⁶ Eine Preisdifferenzierung, die sich nach der Ausstellungsdauer richtete, wie sie bei Panoramen üblich zu sein gewesen scheint, GRAU 2000, S. 64-65, führte Madame Tussaud aber nicht generell ein. Eher verkündete sie ihre baldige Abreise, nur um dann effektiv noch zwei bis drei Wochen länger vor Ort zu bleiben, z.B. MORNING CHRONICLE, Nr. 10563, 30.3.1803, S. 1, und MORNING CHRONICLE, Nr. 10578, 16.4.1803, S. 1; EXCHANGE HERALD, Nr. 580, 7.11.1820, S. 353.

erschwert. Die Einnahmen variierten auch stark von Stadt zu Stadt, abhängig von der Einwohnerzahl und Prosperität der Region. Laut Haushaltsbuch schwankten sie beim Besuch in North Shields im Jahr 1811 zwischen £6 und £24 wöchentlich (etwa 20 bis 70 Besucher pro Tag), im Jahr darauf in Hull zwischen £8 und £37 (etwa 25 bis 100 Besucher).³⁸⁷ In den 1820er Jahren sind Tageseinnahmen gelegentlich dadurch überliefert, daß Madame Tussaud die Eintrittsgelder des Eröffnungstages bzw. –abends für wohltätige Zwecke stiftete, was dann in den Zeitungen vermerkt war. So nahm sie 1824 am Eröffnungsabend in Oxford £15 2s 6d zu Gunsten des Radcliffe Infirmary ein, was mehr als 150 voll zahlende Besucher bedeuten würde.³⁸⁸ Da die Rede vom Eröffnungsabend ist, war vermutlich die Zeit gemeint, während der die Konzertkapelle zur „Promenade“ spielte, also ungefähr zwischen 19 und 22 Uhr. Das bedeutet, es drängten sich fast siebzig Besucher in der Stunde um die mehr als sechzig lebensgroßen Figuren im Oxforder Rathausaal.

Aus den sporadisch erhaltenen Einnahmesummen kann man also grob die Besucherzahlen für Madame Tussauds Ausstellung während der ersten drei Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts berechnen; sie lagen zwischen 20 und 200 Besuchern pro Tag. Eine genauere Vorstellung, wer diese Besucher gewesen sind, ergibt sich, wenn man die Höhe der Eintrittspreise untersucht. Anfangs war der Preis für die Ausstellung flexibel; ließen die Besucherzahlen nach, wurde der Preis gesenkt. In den verschiedenen Städten galten anfangs unterschiedliche Preise, wohl an der Prosperität der Gegend orientiert. Im Londoner Lyceum Theatre konnte man 1803 die Figuren für einen Shilling vom Parkett aus, sozusagen mit eingeschränkter Sicht anschauen; für zwei Shilling konnte man jedoch auf der Bühne zwischen den Portraits wandeln und sie von ganz nahe besehen. In den letzten Wochen im April war der Eintritt dann generell auf einen Shilling herabgesetzt.³⁸⁹ Madame Tussaud wollte mit der Abgrenzung verschiedener Zuschauerbereiche eine Hierarchie des Publikums erzeugen, um die Ausstellung für besonders exklusive Besucher attraktiv zu machen, wie sie es von Curtius aus Paris

³⁸⁷ In Hull nahm sie schon am Eröffnungstag £7 7s ein. In Leeds gab es Einnahmen zwischen £14 und £4, in Manchester 1812/1813 zwischen £29 und £11, Haushaltsbuch („Cash book“) 1811/12 (MTA).

³⁸⁸ OXFORD HERALD 15.5.1824, S. 3. Der volle Eintrittspreis betrug 1s 6d; wahrscheinlich kamen zu einer Benefizveranstaltung mehr Menschen, als an einem gewöhnlichen Tag, zumal zur Ausstellungseröffnung. Am Abend des 14.6.1824 gab es noch einmal eine Benefizöffnung, die £12 9s 6d einbrachte; OXFORD HERALD 19.6.1824, S. 4. Da es heißt, „the receipt on Monday evening last“ wurde gespendet, ist anzunehmen, daß sich die Einnahmen auf einen Zeitraum von nur wenigen Stunden beziehen. Andere Benefiz-Öffnungen fanden u.a. 1824 in Cambridge (£23 3s), 1826 in York (£15 10s), 1832 zweimal in Oxford (£11; £9 2s) statt; vgl. lokale Zeitungen.

³⁸⁹ MORNING CHRONICLE, Nr. 10538, 1.3.1803, S. 1: „Admittance to the Exhibition in front from the Pit

kannte³⁹⁰ und wie es zum Beispiel auch in den Theatern mit ihren Privatlogen üblich war. Offenbar hat sich dieses System nicht bewährt und war wohl auch aufwendig in der Durchsetzung, so daß sie davon wieder Abstand nahm. An den nächsten Stationen Dublin und Cork verlangte Madame Tussaud dann den erstaunlich hohen Eintrittspreis von zwei Shilling zwei Pence; nun gab es auch erstmals ein Dauerticket für sieben Shilling sieben Pence.³⁹¹ 1808 hatte sich der Eintrittspreis bei Madame Tussaud auf einen Shilling für Erwachsene eingependelt, ab 1812 gab es eine Ermäßigung auf Sixpence für Kinder unter acht Jahren. Manchmal gab es auch einen Aufpreis für die Musikkapelle, die abends zum „Promenade“ spielte. Nach 1819 verlangte Madame Tussaud dann einen Extra-Eintrittspreis für den „Separaten Raum“.³⁹² Hier waren die Portraits der französischen Revolutionäre, Modelle der Guillotine und der Bastille ausgestellt, die sich wohl auch 1819 kaum ein Besucher entgehen lassen wollte, so daß der zusätzliche halbe Shilling als eine verdeckte Preiserhöhung angesehen werden muß, die Madame Tussauds Ausstellung jetzt sogar etwas über dem mittleren Marktsegment für Ausstellungen plazierte. Daß sie sich auch durch ihren Eintrittspreis von anderen Kabinetten absetzte, war Madame Tussaud wohl bewußt, denn sie fügte ihrer Ankündigung 1830 stolz hinzu:

Da es bei minderwertigen Ausstellungen üblich ist, die Einlaßbedingungen zu ermäßigen, sei die Öffentlichkeit informiert, daß [bei Madame Tussaud] nicht weniger als die obige Summe genommen wird.³⁹³

Immerhin waren etliche Ausstellungsstücke hinzugekommen, die Zahl der Figuren hatte sich seit 1803 mehr als verdoppelt. 1829 wird der Preis als eine „geringe Ausgabe“ beschrieben, „so daß niemand von einem Besuch ausgeschlossen ist“³⁹⁴ – diese Einschätzung galt aber nur für die mittleren Gesellschaftsschichten.

Einen Sonderpreis für Arbeiter und Dienstboten, den einige Aussteller schon Ende des 18. Jahrhunderts anboten³⁹⁵, läßt sich bei Madame Tussauds Ausstellung nur für die

1s. To walk among the figures 2s.“ MORNING CHRONICLE, Nr. 10563, 30.3.1803, S. 1.

³⁹⁰ Im *Sallon de Cire* konnten zwölf *sous* das Privileg erkaufen, auch hinter den Balustraden, welche die Zwei-Sous-Besucher auf Abstand hielten, zu spazieren, SCHAMA 1989, S. 378.

³⁹¹ FREEMAN'S JOURNAL, Bd. 44, Nr. 138, 6.6.1804, S. 1; CORK CHRONICLE, 29.11.1805, S. 1.

³⁹² Siehe Kapitel II.3.b in dieser Arbeit.

³⁹³ „N.B. It being customary for inferior Exhibitions to reduce their terms of Admission, the Public are informed, that no less than the above sum will be taken.“ DERBY MERCURY, 10.3.1830.

³⁹⁴ MANCHESTER TIMES, Nr. 41, 25.7.1829, S. 333: „a gratification obtained at so trifling an expense, as to preclude no one from a visit.“ Die zusätzliche abendliche Musik mache gar „the whole the most economical treat ever seen in Oxford.“ OXFORD CHRONICLE, 14.4.1832, S. 3.

³⁹⁵ Ankündigungszettel „Curtius's Grand Cabinet of Curiosities“, Birmingham ca. 1796 (JJ: Waxworks 3): „Working People SIX-PENCE“; Ankündigungszettel „The Grand Menagerie of Foreign Beasts and

Jahre 1832 und 1833 nachweisen. In Portsmouth gaben Madame Tussaud und ihre Söhne wenige Tage vor Ende ihres Aufenthaltes bekannt, daß

in Anbetracht der Tatsache, daß eine große Klasse von Menschen unvermeidlich von der Betrachtung der Sammlung ausgeschlossen ist, sie es angesichts der Anforderungen der heutigen Zeit arrangiert haben, DIE ARBEITERKLASSE während des Verbleibs der Ausstellung von Viertel vor neun bis zehn Uhr abends zum halben Preis einzulassen; so wird beiden Klassen genügend Zeit gegeben, die Sammlung zu sehen, ohne sich gegenseitig zu stören, und sie hoffen, niemand außer den so Gestellten wird davon Gebrauch machen (...).³⁹⁶

Die für notwendig befundene Betonung, daß „beide“ Klassen ihre eigenen Besuchszeiten hätten, zeigt, wie unsicher sich die Tussauds noch waren, ob sich die bürgerlichen Mittelklassen nicht durch die Arbeiter gestört fühlen würden. Schließlich gab es bei Veranstaltungen, bei denen Vertreter der verschiedensten gesellschaftlichen Schichten im Publikum ungehindert aufeinander stießen, auch immer wieder Beschwerden der vornehmeren Besucher über die „unzivilisierten“ und „ungebildeten“ Mitbesucher. Die ersten Ausstellungen der Society of Artists of Great Britain in den 1760er Jahren litten zum Beispiel daran, daß „Personen, deren Stand und Bildung sie zur Beurteilung von Bildhauerei und Malerei nicht ermächtigen,“ anwesend waren.³⁹⁷ Madame Tussaud wußte, daß die Bessergestellten diesen engen Kontakt mit der Masse vermeiden wollten, und versicherte, es würden „keine unpassenden Personen eingelassen“, so daß die Ausstellung eine „Zuflucht für jeden Menschen mit Geschmack“ sei.³⁹⁸ Durch die Ankündigung der Zeiten, zu denen die Arbeiter ermäßigten Eintritt haben sollten, sicherte sie sich noch zusätzlich ab, denn jedem war es selbst überlassen, sich darauf einzustellen.

Birds“, ca. 1790 (TM: Enthoven Coll., Exeter Change): „Nobility and Gentry: 1s, Tradesmen 6d, Servants &c. 3d, a Price by no means adequate to the Variety of Curiosities exhibited.“

³⁹⁶ „considering that a large class of persons are unavoidably excluded from viewing the Collection, in consequence of the pressure of the times, they have made arrangements to admit THE WORKING CLASS During the time the Exhibition remains *For Half Price*, From a QUARTER BEFORE NINE TILL TEN in the *Evening*; by this arrangement, sufficient time will be given for both classes to view the Collection without interfering with each other, and they hope that none but those so situated, will take advantage of it“; Ankündigungszettel Portsmouth, 1832 (PCL, Nr. 187); teilweise abgedruckt in CHAPMAN 1992, S. 41. Ein gleiches Arrangement gibt es 1833 in Rochester, ROCHESTER GAZETTE, 29.10.1833, S. 4.

³⁹⁷ GRAVES 1907, 305. Die *Society* behalf sich dann auch mit der Einführung eines Eintrittspreises, um die „unpassenden“ Besucher loszuwerden. Über das Problem des Ausstellungspublicums s. auch SOLKIN 1993.

³⁹⁸ BIRMINGHAM CHRONICLE, Bd. 59, Nr. 3423, 7.11.1822, S. 1: „Care will be taken that no improper persons will be admitted“; BRISTOL MIRROR, Bd. 49, Nr. 2535, 9.8.1823, S. 3, und Nr. 2539, 13.9.1823, S. 3: „from the determination of Madame Tussaud to keep the room free from improper company, we have no doubt but that it will continue to be the resort of every person of taste in Bristol (...)“

Ob die so ausgeschlossenen unteren Schichten überhaupt das Geld für den Eintritt und die Zeit für einen Besuch hätten aufbringen können oder wollen, ist fraglich. Arbeitszeiten von vierzehn oder sechzehn Stunden pro Tag waren für Arbeiter und Inhaber kleiner Geschäfte keine Seltenheit, sie kehrten oft nicht vor sechs oder sieben Uhr abends von der Arbeit zurück und standen vor Sonnenaufgang auf, so daß vor dem Schlafengehen für den Besuch einer Ausstellung kaum Zeit war;³⁹⁹ außerdem mußte sie die nicht unbeträchtliche Ausgabe schrecken. Mit einem Eintrittspreis von ein bis zwei Shilling entsprach Madame Tussauds Ausstellung dem Preisniveau für gehobene Unterhaltung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In den Jahren nach 1800 waren die Preise einige Jahre lang sogar noch etwas höher als zur Jahrhundertmitte hin – Madame Tussaud verlangte zum Beispiel 1804 zwei Shilling zwei Pence –, ein Shilling setzte sich aber im allgemeinen als Standardpreis durch. Für einen Shilling konnte man 1803 neben hunderten von anderen Veranstaltungen zum Beispiel Du Bourgs berühmte Sammlung von Landschafts- und Architekturmodellen aus Kork inklusive Vesuvausbruch bewundern, die Panoramen des Erdbebens von Lissabon oder der Schlacht bei Lodi sehen, eine unter der Schirmherrschaft des Prinzen von Wales stehende Ausstellung britischer Kunst besuchen oder eine Karte für einen mittleren Platz im Königlichen Theater an der Drury Lane oder in Philip Astleys Zirkus, Astley's Royal Amphitheatre, kaufen. Der Eintritt zur jährlichen Ausstellung der Society of Artists of Great Britain kostete ebenso einen Shilling, wie der Besuch von Mrs. Salmon's Royal Waxworks in Fleet Street oder von William Bullocks 1812 eröffnetem London Museum of Natural History in der Egyptian Hall, wo später auch Géricaults „Floß der Medusa“ für einen Shilling ausgestellt war.⁴⁰⁰ Während die Preise für Veranstaltungen mit festen Sitzreihen wie Theateraufführungen, Konzerte, Vorlesungen oder Zirkusveranstaltungen je nach Lage der Plätze und Separation vom restlichen Publikum bis auf vier Shilling ansteigen konnten, kosteten Ausstellungen wie Wachsfigurenkabinette und Panoramen gewöhnlich nicht mehr als ein oder zwei Shilling.

³⁹⁹ ALTICK 1957, S. 87-88, die Kirche wettete gegen die Ausweitung der Öffnungszeiten von Museen und Konzerthallen auf den Sonntag, so daß für den Sonntag vor allem Vergnügungen in den Kneipen bzw. illegale Veranstaltungen besucht wurden (Hahnenkämpfe, Boxmeisterschaften etc.).

⁴⁰⁰ MORNING CHRONICLE, jeweils erste Seite mit Anzeigen für Ausstellungen und Vorstellungen, z.B. Nr. 10499, 13.1.1803, Nr. 10511, 27.1.1803, Nr. 10579, 18.4.1803; GRAVES n.d.; GRAVES 1907, S. 297-298; ALTICK 1978; ALEXANDER 1985, S. 121-123; KWINT 1994, S. 77-78.

Neben solchen Veranstaltungen, die sich an die Mittelklassen wandten, gab es aber auch Ausstellungen, vor allem auf den jährlichen Messen, in den Höfen der Public Houses oder auf den Straßen, die von ihren Besuchern lediglich sechs Pence, zwei Pence oder gar nur einen Penny verlangten.⁴⁰¹ Von ihnen haben sich aber kaum materielle Spuren erhalten. Es waren vor allem diese Veranstaltungen, die von der Masse der sozial schwächeren Schichten besucht wurden, während die Adligen und Bessergestellten oft die tumultbereite Atmosphäre fürchteten und sich fernhielten. Bei Familienwochenlöhnen von vielleicht zwölf oder fünfzehn Shilling besuchten Lohnarbeiter und ihre Familien sicherlich nicht Ausstellungen wie Panoramen, Gemäldeausstellungen oder Wachsfigurenkabinette, sondern die billigeren Schauspiele auf der größten Londoner Messe, der Bartholomew Fair. Angestellte eines vornehmen Haushalts, die vielleicht einen oder zwei Shilling Taschengeld pro Woche hatten, mögen dagegen die Ausstellungen oder Theateraufführungen in den großen etablierten Häusern wie dem Lyceum, die Ausstellungsräume in Spring Gardens oder die Theater um Drury Lane vorgezogen haben. Vielleicht konnte man bei *Madame Tussaud's*, auf den günstigen Galerieplätzen in Astley's Amphitheatre oder bei Philipstals Phantasmagoria die Betreiber kleiner Geschäfte und Handwerker, deren Wochenlohn bis zu 22 Shilling erreichen konnte, antreffen.⁴⁰² Das Dauerticket, das Madame Tussaud erstmals 1804 anbot (fünf bis zehn Shilling), blieb lange Zeit im Angebot; offenbar gab es auch Besucher, die willens und in der Lage waren, fünf Shilling für die Ausstellung auszugeben. Das konnten jedoch nur Vertreter der mittleren und oberen sozialen Schichten, wie Angestellte, Ladenbesitzer, Kaufleute, Börsenspekulanten, Rechtsanwälte oder Fabrikbesitzer, deren Jahreseinkommen zwischen £100 und £5.000 lag.⁴⁰³ Sie konnten es sich leisten, für den Besuch einer Ausstellung mit der Familie

⁴⁰¹ SCHLICKE 1988, S. 91.

⁴⁰² BURNETT 1993, S. 84, 249-251; COLE/POSTGATE 1956. Es ist fast unmöglich, Einkommen zu vergleichen, da nicht nur die Zahlen und die Kaufkraftangaben regional sowie zeitlich stark variieren, sondern auch der Lebensstandard oft nicht in Wochenlöhnen ausgedrückt werden kann. Ein wichtiger, kaum einschätzbarer Faktor ist auch die Anzahl der Personen, die von dem Verdienst leben mußten, oder die Vergünstigungen, wie freie Kost oder Logis, die mit manchen Arbeiten einhergingen. Die genannten Angaben sind als grobe Richtwerte zu verstehen. Als der ungelernte Laufbursche Kit in Dickens' *Old Curiosity Shop* allerdings ein paar Shilling extra bekommt, lädt er seine Familie und die des Hausmädchens Barbara gleich zu einem Besuch bei *Astley's* ein, DICKENS 1998, S. 297-300. Dickens macht jedoch deutlich, daß dies eine große Ausnahme für alle war.

⁴⁰³ Diese Schicht war in England und Wales im Jahr 1867 über 2 Millionen stark (Einwohnerzahl England und Wales ca. 20 Millionen), zit. nach COLE/POSTGATE 1956. Alle Zahlen geben nur wage Hinweise auf mögliche Vermögens- und Güterverteilung. Vor allem die „middling classes“ waren in viele Stufen eingeteilt, deren Einkommen vom Existenzminimum bis zum Reichtum reichen konnten, HOBSBAWM 1995, S. 90-95.

mehrere Shilling auszugeben, und waren an Politik, Bildung und Kunst genügend interessiert, um sie auch besuchen zu wollen. Seit den 1830er Jahren kann man beobachten, wie Madame Tussaud in ihren Ankündigungszetteln und Zeitungsanzeigen immer häufiger die „middle classes“ direkt anspricht. Den Mitgliedern der „upper classes“ mit Jahreseinkommen von mehr als £5.000 kam es dann nicht mehr auf den Eintrittspreis, sondern auf den Neuigkeits- und Unterhaltungswert der Veranstaltung an, sowie auf die Frage, ob „man“ sich dort sehen lassen konnte.

Obwohl Madame Tussaud Wachsfigurenkabinett heute der Populärkultur zugerechnet wird, weil es durch den Realismus der Ausstellungsstücke als intellektuell allen „zugänglich“ verstanden wird, darf man die selektive Funktion des Eintrittspreises in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht unterschätzen. Madame Tussaud bot keine Populärkultur für die „Massen“, sondern richtete sich ganz klar an ein bürgerliches Mittelklassepublikum und unterhaltungsbedürftige Adlige. Die Grenze von einem Shilling, die Madame Tussaud im Grundeintrittspreis ihrer Ausstellung nicht dauerhaft überschritt, hielt also einerseits die als sensationsgierig, ungebildet und unhöflich kritisierten Massen aus ihren Räumen fern. Andererseits war der Preis nicht so hoch, daß er zu exklusiv wirkte, und nur noch wenige Besucher kommen konnten. Zielte sie anfangs noch auf die exilierte französische und die englische Oberschicht als Wunschpublikum, richtete sie sich ab dem zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts immer deutlicher an die breite Schicht der städtischen Mittelklassen; Angebote, die Arbeiterklasse in die Ausstellung zu holen, blieben Ausnahmen.

3. Rational Recreation

a) Revolution und Innenpolitik in Wachs

Für ihre Ausstellungstournee durch Großbritannien hatte Madame Tussaud aus dem Pariser *Sallon de Cire* vierunddreißig Portraits sowie einige zusätzliche Ausstellungsstücke wie eine ägyptische Mumie und Modelle der Guillotine und der Bastille ausgewählt.⁴⁰⁴ Da sie lediglich ein Auslandsgastspiel ihres Pariser Unternehmens geplant hatte, nahm sie nur bereits vorhandene Stücke mit. Daher hatte ihre Ausstellung eine starke französische Ausrichtung: Es gab die Portraitfiguren der französischen Königsfamilie⁴⁰⁵ und einiger Hofdamen zu sehen, die Figuren von Voltaire, Rousseau und Franklin sowie jene von Robespierre, Marat und anderen Revolutionären, die schon aus Curtius' *Sallon* bekannt waren. Außerdem zeigte sie Portraits der drei Konsuln Napoleon Bonaparte, Cambaceres und Le Brun.⁴⁰⁶ Zwar gab es auch nicht-französische Persönlichkeiten, doch waren dies mit Friedrich II., Benjamin Franklin, Papst Pius VI. und Erzherzog Karl von Österreich nur wenige, die auch, mit Ausnahme von Friedrich II.⁴⁰⁷, mit den jüngsten politischen Ereignissen und den Revolutionskriegen eng verbunden waren – die Französische Revolution und die napoleonischen Kriege waren also eindeutig der Fokus der Ausstellung. Britische Persönlichkeiten gab es keine.

Doch Madame Tussaud reagierte schnell: Schon im April 1803 verkündete sie, das Kabinett bliebe noch eine Woche länger in London,

um die Portraits einiger gefeierter Persönlichkeiten dieses Landes auszustellen, die gerade als völlige Imitationen des Lebens vollendet wurden.⁴⁰⁸

⁴⁰⁴ Vgl. zu diesem Teilkapitel immer wieder Anhang 3 als „Gesamtkatalog“ der in *Madame Tussaud's* bis 1845 ausgestellten Portraitfiguren.

⁴⁰⁵ Die Darstellungen der Königsfamilie umfaßten aber nicht das Portrait der Madame Elisabeth, der Schwester des Königs, mit der Madame Tussaud, wie sie behauptete, so gut bekannt gewesen sein soll. Das Portrait von Elisabeth wird nur zwischen 1816 und 1822 erwähnt, offenbar war diese Figur nicht besonders populär.

⁴⁰⁶ SKETCHES Edinburgh 1803.

⁴⁰⁷ Die Portraitfigur Friedrichs II., so populär sie auf dem Kontinent war, BÜLL 1977, gehörte zu den ersten, die Madame Tussaud aus der Ausstellung nahm: Sie wird 1812 das letzte Mal erwähnt.

⁴⁰⁸ „will continue open during the present Week, for the purpose of exhibiting the Portraits of some celebrated Characters of this Country, which are just completed in the fullest imitation of Life.“ MORNING CHRONICLE, Nr. 10578, 16.4.1803, S. 1.

Offenbar handelte es sich um die Portraits der Duchess und des Duke of York, welche die Ausstellung in London besuchten.⁴⁰⁹ Im Juli 1803, jetzt bereits in Edinburgh, annoncierte sie das Portrait des schottischen Arztes Alexander Wood, im Oktober das des „gefeierten Redners Sir Francis Burdett“, den sie „mit seiner Erlaubnis“ in London portraitiert hatte.⁴¹⁰ Außerdem sei „die Künstlerin gebeten worden, den Kopf von Colonel Despard zu modellieren“, der Ende Februar, also wohl kurz nach ihrer Ankunft in London, für Hochverrat hingerichtet worden war.⁴¹¹ Nachdem er unverschuldet aus dem Dienst der Krone entlassen und nicht entschädigt worden war, begann er, einen Staatsstreich und die Ermordung König George III. zu planen; sein Plan wurde allerdings entdeckt. Zuvor hatte sich auch Francis Burdett erfolglos für seine Rehabilitation eingesetzt – vielleicht wollte Madame Tussaud die beiden Portraits in der Ausstellung miteinander kombinieren. In Despard sah sie möglicherweise ein Äquivalent zu ihren Portraits der französischen Revolutionäre, hatte er doch nichts weniger als einen Regierungsumsturz geplant. Jedoch scheint der Colonel keinen so nachhaltigen Eindruck beim britischen Volk hinterlassen zu haben, wie sie erwartete, denn sein Portrait wurde 1819 wieder aus der Ausstellung entfernt.

Noch in den letzten Tagen des Jahres 1803 kündigte Madame Tussaud dann ihre wohl wichtigste britische Ergänzung an: ein Portrait „seiner gnädigen Majestät König George III.“.⁴¹² Da Madame Tussaud keine Karikaturen, sondern lebensgetreue Darstellungen von französischen Königsmördern und feindlichen Militärs zeigte, lief die Ausstellung Gefahr, beim flüchtigen Besehen als politische Stellungnahme mißverstanden zu werden und als pro-revolutionäre Propaganda zu erscheinen. Seit Beginn der Revolutionskriege 1792 und mit dem Einsetzen des Terrors 1793 waren die britischen Sympathien für die Revolutionäre stark zurückgegangen; die konservative Regierung unter William Pitt d.J. unterdrückte und bestrafte in den zehn Jahren vor und nach 1800

⁴⁰⁹ Vgl. Kapitel II.2.c in dieser Arbeit.

⁴¹⁰ Wood (1725-1807): EDINBURGH EVENING COURANT, Nr. 14.288, 16.7.1803, S. 1. „And an accurate PORTRAIT of the celebrated / ORATOR / SIR FRANCIS BURDETT, / Taken by his own permission in London.“ GLASGOW HERALD, 3.10.1803, S. 3. Burdett (1770-1844) war ein Jahr, bevor Madame Tussaud ihn portraitierte, ins Parlament eingezogen, wo er Reden gegen den Krieg mit Frankreich und für weitgehende soziale und politische Reformen hielt. Wenn sein Portrait in London entstanden war, war es sicherlich auch dort bereits ausgestellt gewesen.

⁴¹¹ „During the stay (...) in London the Artist was requested to model the head of COLONEL DESPARD“, GLASGOW HERALD, 3.10.1803, S. 3; später hieß es, das Portrait sei „Modelled from his Face after he was beheaded.“ SKETCHES Cambridge 1819. Zu Edward Marcus Despard (1750-1803) s. Chapman 1984, S. 23-27.

⁴¹² „This Cabinet Is enriched with the Portrait of his most Gracious Majesty King George III.“ GLASGOW HERALD, 30.12.1803, S. 3.

jede Form von Sympathie für die Forderungen der Revolutionäre in ungewohnt scharfer Form.⁴¹³ Die durch ihren Illusionismus extrem präsenten Bildnisse von Robespierre, Marat und Napoleon gehörten aber zu Madame Tussauds größten Attraktionen, die sie nicht aus dem Programm nehmen konnte. Ein gelungenes Portrait des englischen Königs, so glaubte sie vermutlich, konnte einem möglichen Vorwurf der französischen Revolutionspropaganda die Spitze nehmen.⁴¹⁴ Bis 1808 hatte sie dann die wichtigsten Mitglieder der Königsfamilie, insbesondere den Thronfolger, den Prince of Wales, ergänzt und mit den Vertretern der französischen und englischen Monarchie ein Gegengewicht zu den Darstellungen der Revolutionspolitiker geschaffen. Auch die wichtigsten Parlamentarier, die in der konstitutionellen Monarchie de facto das Land regierten, allen voran die Führer der antagonistischen Whig- und Tory-Parteien William Pitt und Charles James Fox, waren bald vertreten.

So machte die Ausstellung zwischen 1803 und 1808 ihren ersten großen Entwicklungsschub durch: Mit 31 neuen Figuren hatte sich die Anzahl der Portraits fast verdoppelt. Madame Tussaud wurde wohl klar, daß sie länger in Großbritannien bleiben würde, nicht zuletzt, weil Napoleons Kontinentalsperre eine Rückkehr nach Frankreich erschwerte, und begann, sich verstärkt auf ihr britisches Publikum einzustellen. So nutzte sie die Zeit zwischen Ende 1805 und Mai 1808, in der ihre Bewegungen heute nicht mehr nachvollziehbar sind, um etliche neue, vor allem britische Portraitfiguren⁴¹⁵ zu modellieren. Unter den Neuzugängen waren auch Figuren von Joseph und Madame Tussaud selbst; Josephs Portrait hatte sie bereits während der Tour in Edinburgh angefertigt und als „Ausrufer“ vor den Eingang der Ausstellung gestellt.⁴¹⁶ Dazu kam schon Ende 1803 eine entscheidende Neupräsentation der Portraits von Robespierre, Hébert, Marat, Fouquier-Thinville und Carrier. Zwar ist nicht bekannt, wie die genannten Portraits 1803 London und Edinburgh genau ausgestellt gewesen waren,

⁴¹³ BRIGGS 1979, S. 130; BREWER 1989, S. 18-25.

⁴¹⁴ Zusätzlich hatte sie sich wahrscheinlich bereits ihre Biographie so zurechtgelegt, daß sie als ein Opfer der jüngsten Ereignisse erscheinen konnte, vgl. Kapitel II.1.a in dieser Arbeit.

⁴¹⁵ Vor 1808 nicht erwähnt waren aber auch die Portraits von Abbé Sieyès, vom Baron von Trenck, eines Französischen Nationalgardisten „in full uniform“ und Napoleons „Lieblings-Mameluckenwächter“, ANKÜNDIGUNGSZETTEL Glasgow, 1808. Auch diese Figuren scheinen aus Curtius' Kabinett zu stammen – wie und warum hätte Madame Tussaud diese Portraits in Großbritannien anfertigen sollen? Sollte vielleicht doch ihr zweiter Sohn Francis bereits 1808 in Irland zu ihr gestoßen sein und diese Figuren aus Paris mitgebracht haben?

⁴¹⁶ „Nini [= Joseph] is very proud of his portrait.“ Brief Edinburgh, 29.5.1803 (MTA), nach Leslie/Chapman 1978, S. 118. „Nini is so popular and his portrait stands outside the Salon.“, Brief Glasgow, 10.10.1803 (MTA), nach LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 122; beide Briefe konnten für diese Arbeit nicht eingesehen werden.

doch scheint es sich da noch um Portraitfiguren gehandelt zu haben. In einer Anzeige im „Glasgow Herald“ vom 3. Oktober 1803 heißt es dann aber:

Der Zweite Salon enthält / Die Köpfe von Robespierre, Fouquier Thinville, Hébert, Pere Duchesne [i.e. = Hébert], und Carrier. Ein ganzfiguriges Portrait von Marat im Todeskampf, nachdem er von Charlotte Corday ermordet worden war.⁴¹⁷

Hier ist zum ersten Mal die Präsentation der Portraits als „Köpfe“, also als guillotinierte Körperteile die Rede. Daß diese Präsentationsform neu war, deutet auch die Tatsache an, daß von Robespierre eine Zeit lang sowohl ein ganzfiguriges Lebendportrait als auch ein Portrait als separater Kopf zu sehen war.⁴¹⁸

Bis 1820 ergänzte Madame Tussaud dann in einer zweiten Entwicklungsphase⁴¹⁹ noch einmal mehr als dreißig Figuren. Darunter waren Admiral Nelson, der Duke of Wellington, Feldmarschall Blücher und Zar Alexander I., die sich im Kampf gegen Napoleon ausgezeichnet hatten. Spätestens seit der Prinzregent im Juni 1814 die Allianzpartner zu einem aufwendigen Bankett nach London eingeladen hatte, um den vermeintlichen Sieg über Napoleon zu feiern, waren Blücher und Alexander auch in Großbritannien populär.⁴²⁰ Als „gefeierte Persönlichkeiten des letzten Krieges“ sollten sie aber erst 1835 mit Napoleon und anderen Beteiligten zu einer thematischen Gruppe zusammengestellt werden.⁴²¹ Vorerst waren sie nach Nationalitäten, nicht nach politischen Allianzen gruppiert: Die britische Königsfamilie und die britischen Militärhelden standen dabei laut Ausstellungskatalog am Anfang, darauf folgten die französische Königsfamilie und französischen Persönlichkeiten, zuletzt die anderen Nationalitäten. Den Abschluß der „Nationalgruppen“ bildeten die Portraits des Abgesandten von Sultan Selim III., Elfi Bey, mit einigen „Sklavinnen“, der mit seinem sechzehnköpfigen „Harem“ im Oktober 1803 zu einer diplomatischen Mission in

⁴¹⁷ „The Second Saloon contains / The heads of Robespierre, Fouquier de Thianville, Hebert, Pere Duchesne [i.e. = Hébert], and Carrier. A full length Portrait of Marat in the agonies of death after having been assassinated by Charlotte Corday.“ GLASGOW HERALD, 3.10.1803, S. 3.

⁴¹⁸ Zumindest zwischen 1819 und 1822, wahrscheinlich auch schon die Jahre zuvor.

⁴¹⁹ Diese Phaseneinteilung ergibt sich vor allem aus der Quellenlagen: Der zweitfrüheste bekannte Katalog von Madame Tussauds Ausstellung, in dem, im Unterschied zu den Ankündigungszetteln, wohl alle Figuren genannt sind, stammt von 1819. 1821 werden die Figuren in neue Gruppen eingeteilt.

⁴²⁰ PRIESTLEY 1971, S. 113-137; LONDON WORLD CITY 1992, S. 242; zu den Feierlichkeiten s. Colley 1992, S. 216-217.

⁴²¹ SKETCHES London 1835, S. 3: „First Group represents The most Celebrated Characters of the late War, Consisting of the Members of the Holy Alliance, The Emperor of Austria – the Emperor of Russia – the King of Prussia – the Brave Blucher - the Emperor Napoleon, with three of his most distinguished [sic] Officers, the King of Naples, the King of Sweden, and the Celebrated Marshal Ney, surnamed the Bravest of the Brave, with those Illustrious Heroes the Duke of Wellington and Lord Nelson.“ Diese Gruppe ist im Mittelgrund auf Abb. 17 zu erkennen.

London eingetroffen war.⁴²² Diese Figuren – ein Äquivalent zu Curtius' indischen Abgesandten in Paris – dienten vor allem dazu, in der Ausstellung einen farbigen, exotischen Akzent zu setzen, wobei der Hinweis auf ihr „östliches“ Kostüm vermuten läßt, daß die bunte Kleidung der weiblichen Figuren mehr zeigte als verdeckte. Aus Paris war Madame Tussaud frivole Ausstellungsstücke wie die „schöne Zulima“ gewohnt, die ein konkurrierender Schausteller nahe beim *Sallon* im Palais Royal ausgestellt hatte.⁴²³ Ein Beobachter, der bei der Besichtigung Zulimas 1783 peinlich davon berührt war, daß diese freizügige Figur auch noch von einer Frau vorgezeigt wurde,⁴²⁴ war sicher nicht allein mit seinem Unbehagen. Da Madame Tussaud bei der britischen Ober- und Mittelschicht mit derartig eindeutigen Exponaten keinen Anstoß erregen wollte, „bekleidete“ sie ihre erotischen Figuren mit einer biographischen Funktion: Sie waren die Begleiterinnen eines wichtigen Diplomaten, in dessen Katalogeintrag vermerkt war, daß er mehrere europäische Sprachen sprach und „zwei Flaschen Burgunder nach dem Essen mit der gleichen Leichtigkeit behandelte wie jeder Christ in Europa.“⁴²⁵ Auch wenn Madame Tussaud mit solchen „exotischen“ Figuren die gängigen Klischees der sexuell potenten, genuß- und prunksüchtigen Orientalen bediente, waren sie doch Portraits, also Darstellungen von historisch eindeutigen Individuen, die weniger durch ihre körperlichen Reize auffielen wie Zulima, als durch ihre Werke und Taten.

Als dann 1815 die Monarchie in Frankreich restituiert war und sich die politische Situation auf dem Kontinent beruhigte, verlor sich auch die besondere Beachtung, die zuvor der Darstellung von französischen Persönlichkeiten gegolten hatte. Zwar verblieben die Portraits von Napoleon, der Königsfamilie und der Revolutionäre in der Ausstellung, doch wurde der Figurenbestand jetzt vor allem in Hinblick auf die

⁴²² „63. Elfi Bey. Mehmet Bey Elfi, a celebrated Mameluke Chieftain, arrived in London on the 7th of October, 1803, on a diplomatic mission from the Grand Signor. (...) He brought his *haarem* with him, consisting of sixteen beautiful females, and far from keeping them secluded, according to the Eastern custom, he frequently appeared with them in public (...). / 64. A favourite Circassian Concubine of Elfi Bey. / 65 and 66. Two others of Elfi Bey's Concubines. (...) / 68. A Hungarian female Slave, to whom Elfi Bey was much attached. (...) N.B. The Figures (...) are in the Eastern Costume.“ SKETCHES Cambridge 1819. Während der Zeit des Besuches war Madame Tussaud allerdings schon in Edinburgh, sie hatte die Delegation wohl nicht persönlich gesehen, wofür auch spricht, daß sie erst seit 1808 ausgestellt war.

⁴²³ Siehe Kapitel II.1.a in dieser Arbeit.

⁴²⁴ „il est inoui de penser que c'étoit une femme qui montrait cette figure, & que c'étoit elle qui proposoit à des hommes de la leur faire voir sans la draperie. Est-il rien de plus contraire à la bien séance?“ NOUVEAU PALAIS-ROYAL 1783, S. 109-112.

⁴²⁵ „He spoke English, French, and Italian with tolerable fluency (...) and could manage two bottles of Burgundy after dinner with as much ease as any *Christian* in Europe.“ SKETCHES Cambridge 1819.

innenpolitische Situation und die gesellschaftlichen Ereignisse in Großbritannien erweitert. So kamen 1819 unter anderem die Portraits der beliebten Schauspieler Sarah Siddons und John Philipp Kemble hinzu.

Unter den Portraitfiguren, die bis 1820 in die Ausstellung gelangten, waren außerdem noch zwei Frauenfiguren, die jeweils eine innenpolitische Krise auslösten: Mary Anne Clarke, und Caroline, Princess of Wales. 1809 verwickelte sich Frederick, Duke of York, dessen Name Madame Tussaud zu Werbezwecken diente, in einen Skandal mit seiner Geliebten, Mary Anne Clarke. Weil Miss Clarke offenbar die Gewohnheit hatte, gegen Bezahlung dem Duke, einem wichtigen Oberbefehlshaber der britischen Armee, militärische Beförderungen anzuempfehlen, kam es zu einer Anhörung im Parlament. Gegen die Anschuldigungen und den durch die Untersuchung drohenden Ehrverlust wußte sich die Tochter eines Druckers mit der Veröffentlichung ihrer Memoiren inklusive der Liebesbriefe des Dukes zu verteidigen. Zwar konnte die Krone die Publikationen aufkaufen, doch waren bereits Zeitungsanzeigen und Ankündigungen erschienen.⁴²⁶ Durch die so entbrannte öffentliche Anteilnahme an ihrer Beziehung zum ältesten Bruder des Thronfolgers war ein Portrait von Miss Clarke für Madame Tussauds Ausstellung eine passende Ergänzung, die sie schon im März 1809 annoncieren konnte.⁴²⁷ Anders als beispielsweise Alexander Wood war Miss Clarke durch die Zeitungsberichte den Menschen überall im Land ein Begriff, so daß ihr Portrait auch für die weiteren Stationen der Ausstellungstour von Gewinn war. Allerdings erwies sich das Interesse an ihrem Schicksal als zeitlich begrenzt, so daß die Figur schon nach 1814 nicht mehr auftauchte.

Im gleichen Jahr kam dafür das Portrait von Caroline, Princess of Wales, die Frau des Prinzregenten, hinzu, die einige Jahre später ebenfalls das Objekt einer Parlamentsuntersuchung wurde. Seit den ersten Tagen ihrer Ehe lebte die als plump verachtete braunschweigsche Prinzessin von ihrem Mann, dem englischen Thronfolger getrennt.⁴²⁸ Sie hatte nach einem letzten großen Auftritt beim Besuch der Mitglieder der Allianz 1814 England verächtlich verlassen und versuchte, dem Ansehen des Prinzregenten vom Kontinent aus durch möglichst skandalöses Verhalten zu schaden –

⁴²⁶ Zeitungsanzeigen z.B. im Edinburgh Evening Courant, um den 30.3.1809 herum; zum Skandal s. COLLEY 1992, S. 217-218. Die Ehe des Duke of York war schon früh gescheitert, und die Duchess hatte sich schon seit einiger Zeit auf ein Landgut zurückgezogen, PRIESTLEY 1971, S. 16.

⁴²⁷ EDINBURGH EVENING COURANT, Nr. 15281, 25.3.1809, S. 1; vgl. Anhang 3.

⁴²⁸ Zu der Affaire um die Königin und die Scheidung s. PRIESTLEY 1971, S. 118-120, 263-265; LAQUEUR 1982; COLLEY 1992, S. 265-268;

offenbar der Anlaß für die Aufnahme ihres Wachsportraits in die Ausstellung um 1814.⁴²⁹ So lebte sie für alle sichtbar in Italien mit ihrem Kammerherrn Bartolomeo Bergami zusammen. Als der Prince of Wales 1820 König wurde, begann er mit den Planungen für die prächtigen Krönungsfeierlichkeiten im kommenden Jahr, bei denen er allerdings für seine Frau keine Rolle vorsah. Die jedoch meldete sich in England zurück, denn auch sie wollte jetzt zur Königin gekrönt werden. Um sie loszuwerden, strengte George die Scheidung auf Grund von Untreue an, so daß sich das Parlament mit der Frage beschäftigen mußte, ob Caroline schuldig geschieden werden und damit möglicherweise wegen Hochverrats angeklagt werden sollte. Dieser Prozeß hatte in der zweiten Augushälfte 1820 begonnen, und schon am 19. September war das Wachsportrait von Bartolomeo Bergami bei Madame Tussaud ausgestellt.⁴³⁰ Aus dem ganzen Land, von verschiedenen Gewerken und Vereinen und vor allem von den Frauen der mittleren Klassen kamen Sympathiebekundungen an die Königin, die nun als eine um ihre Krone betrogene Frau erschien, die nur versucht hatte, mit der kaltherzigen Ablehnung ihres Mannes fertig zu werden, der sich seinerseits öffentlich mit seinen Geliebten zeigte.⁴³¹ Nach mühevollen und langwierigen Untersuchungen wurde Caroline von den Vorwürfen des Ehebruchs freigesprochen. Zur Krönung wurde sie aber nicht eingeladen, und als sie noch 1821 starb, hieß es, es sei der Gram über ihre Mißachtung gewesen.

Madame Tussaud bezog in der eifrig diskutierten Queen-Caroline-Affaire keine Position in ihrer Ausstellung; im Katalog hieß es nur lapidar: „Die (...) Trennung des königlichen Paares – ein sehr bedauerliches Ereignis – ist ein zu sensibles Thema, um hier erörtert zu werden.“⁴³² Sie sah auch keine Notwendigkeit, aus diesem Anlaß das Portrait der Königin von 1814 durch ein neues zu ersetzen. Doch bewies sie mit der Einführung des Portraits von Bergami kurz nach dem Beginn des Prozesses, daß sie diesen wichtigen innergesellschaftlichen Konflikt nicht ignorierte. Dabei ging es um mehr als königlichen Klatsch. Diese Affaire einte erstmals die oppositionellen Gruppen gegen den unbeliebten König und seine Politik. Gleichzeitig diente Caroline aufgrund ihrer Versuche, ihren Lebensentwurf gegen den ihres als verschwenderisch und maßlos

⁴²⁹ Das Portrait wird 1814 zum ersten Mal auf dem ANKÜNDIGUNGSZETTEL Bristol 1814 erwähnt, wird im Katalog aber mit „Taken from Life, in 1808“ angegeben, SKETCHES Bath 1824.

⁴³⁰ EXCHANGE HERALD, Nr. 573, 19.9.1820, S. 297.

⁴³¹ Bes. LAQUEUR 1982; CLARK 1990; COLLEY 1992, S. 265-268; DICKENSON 1992, S. 216, 222-223.

⁴³² „The (...) separation of the royal pair – an event greatly to be deplored – is too delicate a subject to be here entered into.“ SKETCHES Bath 1824.

angesehenen Mannes durchzusetzen, als Symbol „bürgerlicher“ Lebensweise, in ihr bündelte sich die Ablehnung aristokratischer Libertinage und Prunksucht durch die Mittelklassen, die sich daher besonders für die Wiederherstellung ihres Rufes einsetzten.⁴³³ So wurde Caroline fast zur modernen Tugendpersonifikation in Gestalt einer Person der Zeitgeschichte stilisiert.

Trotz des Schattens der Scheidungsaffaire wurde die Krönung des Prinzregenten zum König George IV. im Juli 1821 zu einem großen Ereignis, das sich auch in Madame Tussauds Ausstellung niederschlug. Der Prince of Wales selbst hatte seine Krönung als ein aufsehenerregendes Spektakel organisiert: Für sich und alle geladenen Anwesenden, die ihn auf seinem Festzug zur Westminster Abbey begleiteten, hatte er historisierende Phantasiekostüme entworfen; reiche, pseudo-gotische Dekorationen begleiteten seinen Weg. Die Feier kostete mehr als die damals bekannt gewordene unvorstellbar hohe Summe von £200.000 und gab einerseits Anlaß zu Lob für den guten Geschmack des Prinzen, andererseits zu unerbittlicher Kritik wegen der hohen Ausgaben für eitle Zurschaustellung.⁴³⁴ Zahllose Flugblätter berichteten über die Krönung in Wort und Bild, und während Madame Tussaud 1821 in Liverpool ausstellte, spielte man im dortigen Theatre Royal den Festzug auf der Bühne nach.⁴³⁵ Da George III., der Vater des neuen Königs, ein einfaches, unspektakuläres Leben bevorzugt hatte, bot sich Madame Tussaud mit der Krönung seines Sohnes die erste Gelegenheit, die britische Monarchie so eindrucksvoll zu inszenieren, wie Curtius es vierzig Jahre zuvor mit der französischen Königsfamilie im *grand couvert* getan hatte.

Schon ein Tag nach der Krönung annoncierte Madame Tussaud ihre neueste Ergänzung zu diesem „nationalen Thema“: die Krönungsgruppe.⁴³⁶ Madame Tussaud wollte, so war es im „Liverpool Mercury“ zu lesen, eine „wahrhaftige Darstellung jenes [liefern], dessen erhabene Krönung eine strahlende Seite im Buch der Weltgeschichte sein wird“.⁴³⁷ Nicht jeder, wie schon bei der Verhandlung um die Ehescheidung deutlich geworden war, folgte dieser Einschätzung: In Karikaturen wurde der Prinz gelegentlich als „Prince of Whales“ bezeichnet, denn man machte sich besonders über seine Vorliebe für modische Kleidung und Kostümierungen lustig, die seine fettleibige, alternde

⁴³³ CLARK 1990, bes. S. 47-49.

⁴³⁴ CUMMING 1992.

⁴³⁵ „The Grand Pageant of the Coronation“, LIVERPOOL MERCURY, Nr. 542, 19.10.1821, S. 121.

⁴³⁶ „National Subject / In Honour of the Coronation“, LIVERPOOL MERCURY, Nr. 529, 20.7.1821, S. 17 und Nr. 530, 27.7.1821, S. 25; Nr. 531, 3.8.1820, S. 33; etc.

⁴³⁷ „a faithful representation of one whose august Coronation will be a bright page in the history of the

Gestalt oft genug in eine groteske Figur verwandelte.⁴³⁸ Ob Madame Tussaud ihr Portrait des Prinzregenten und Königs George IV. geschönt hatte, ist nicht bekannt. Doch wollte sie mit ihrer Präsentation keinesfalls kritisieren, sondern so viel wie möglich von der Pracht des Ereignisses in ihre Ausstellung umlenken. So entwarf sie das Ausstellungsformat der Krönungsgruppe, das sie relativ unverändert auch für die Krönung von William IV. im Jahre 1830 (Abb. 28) und von Victoria I. im Jahre 1837 benutzte – wahrscheinlich tauschte sie nur die jeweiligen Portraits aus. Die Figur von George IV. war dabei in seinen prächtigen purpurfarbenen Staatsroben, seiner Krone und dem Szepter in der Hand zu sehen. Auch die anderen Figuren der Gruppe, neben dem Duke of York auch der Prinz von Coburg und der Duke of Wellington, trugen Staatsroben. Dazu kam noch der Erzbischof von Canterbury, der die Krönung vollzog, und der „Champion in einer echten Rüstung“ – ein Ritter, der gegen einen eventuellen Herausforderer des Königs an dessen Stelle kämpfen würde. Hinter der Gruppe standen noch drei Personifikationen der drei Königreiche Großbritanniens: Britannia, Hibernia und Caledonia.⁴³⁹ Zusammen mit den Wänden, die mit einem Baldachin geschmückt waren und den Thronsaal in Carlton House, der Residenz des neuen Königs, darstellen sollten, machte die Gruppe eine „sehr großartigen Eindruck“ und war ein „imposanter Anblick“.⁴⁴⁰

Dieser Eindruck war aber nicht durch besonders gelungene neue Portraits hervorgerufen – fast alle Dargestellten waren bereits mit einer Wachsfigur in der Ausstellung vertreten gewesen –, sondern durch die neuen, phantasievollen und farbigen Kostüme sowie die Gruppierung der Figuren in aufeinander abgestimmten Haltungen und Blickrichtungen. Damit schuf Madame Tussaud einen Vorläufer der für die Wachsfigurenkabinette des späten 19. Jahrhunderts so charakteristischen Tableaux.⁴⁴¹ Verglichen mit den

world“, LIVERPOOL MERCURY, Nr. 529, 20.7.1821, S. 17.

⁴³⁸ CUMMING 1992, S. 39-40.

⁴³⁹ „the Coronation of his most Gracious Majesty George IV. wearing his imperial Crown, with the Sceptre in his hand. – He is dressed in his magnificent crimson velvet Robes of State, as worn by him on the august occasion; supported on his right hand by the Duke of York, in his Robes of State; and by His Grace the Archbishop of Canterbury on his left. – The figure of his Royal Highness Prince Cobourg, in his beautiful Robes of the Order of the Garter; and his Grace the Duke of Wellington in his Robes of State. Also, a figure of the Champion, in a suit of real armour; and three beautiful allegorical figures, representing Britannia, Hibernia, and Caledonia.“, SKETCHES Bristol 1823.

⁴⁴⁰ „Madame Tussaud has been no less mindful of the effect given by decorating the walls, which are fitted up to represent the throne room in Carton Palace, which naturally gives to the whole a very magnificent appearance.“ MANCHESTER GUARDIAN, Nr. 31, 8.12.1821, S. 3. „(...) the eye rests upon the imposing spectacle (...)“, EXCHANGE HERALD, Nr. 639, 25.12.1821, S. 413.

⁴⁴¹ S. Kapitel III.3, bes. III.3.b und c, in dieser Arbeit. Auch Curtius' Arrangement der Figuren der französischen Königsfamilie war so ein Vorläufer gewesen.

Präsentationen im Musée Grévin zum Beispiel oder im Passage-Panoptikum, die oft Historiengemälde nachstellten, war die Krönungsgruppe bei Madame Tussaud aber sehr statisch und wenig narrativ. Es ging ihr um die prachtvolle Präsentation eines Königsportraits, nicht um die Darstellung der Krönung selbst.

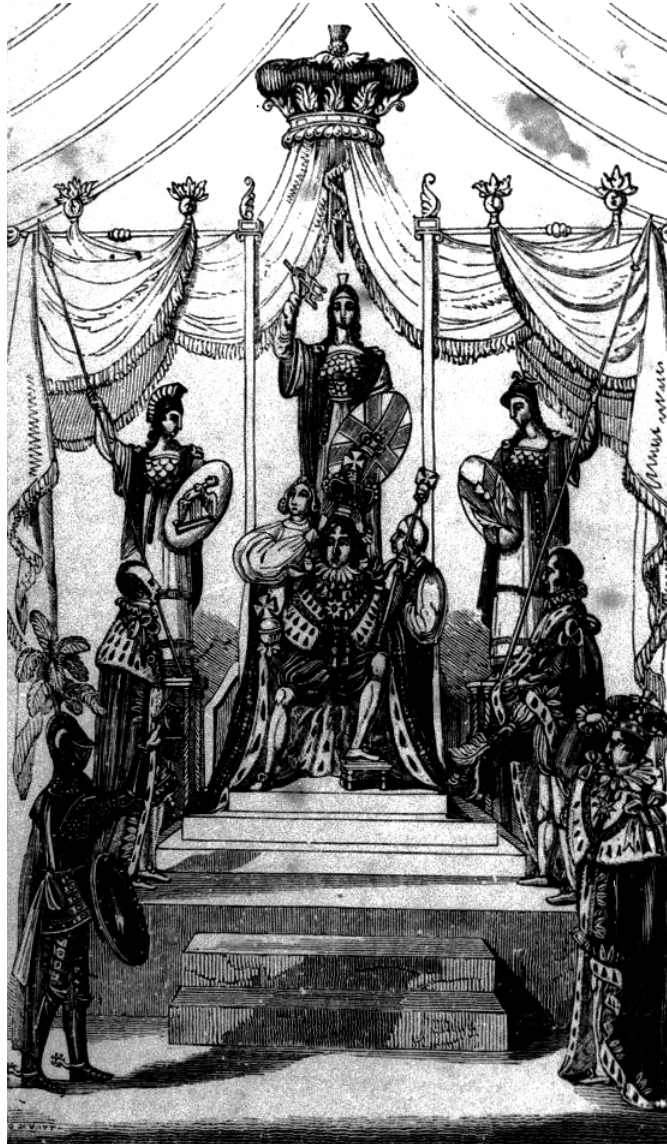


ABB. 28 ORLANDO JEWITT: KRÖNUNGSGRUPPE WILLIAM IV., HOLZSTICH, 1830; IN: Sketches Duffield 1830.

Bereits drei Monate zuvor hatte Madame Tussaud für eine Neupräsentation des Portraits von Napoleon ebenfalls die Krönungssituation ausgewählt. Nach einem „berühmten Bild des französischen Künstlers David“⁴⁴² zeigte sie den Moment, als Napoleon, „im Gegensatz zu allem vorhergehenden, im Begriff ist, sich selbst zu krönen“.⁴⁴³ Davids

⁴⁴² „Copied from a celebrated Picture by the French Artist, David.“ LIVERPOOL MERCURY, Nr. 527, 6.7.1821f, S. 1.

⁴⁴³ „At the moment when he [Napoleon], contrary to all precedent, is in the act of crowning himself, (...)“,

Gemälde konnte aber höchstens das Vorbild für die Posen der wichtigsten Beteiligten liefern, denn um es genau umzusetzen war es zu vielfürig. Tatsächlich stand die Krönung des englischen Prinzregenten in direktem Vergleich zu der berühmten Zeremonie in Paris, die ebenfalls ein vollständig durchinszeniertes Großereignis mit einer bisher noch nicht dagewesenen visuellen Abstimmung von Kostümen und Dekorationen gewesen war.⁴⁴⁴ Der noch immer als genialer Kriegsherr bewunderte Napoleon war außerdem im Mai des gleichen Jahres auf der britischen Insel St. Helena gestorben. Schon während seines Exils hatten ihn Biographen täglich begleitet; nun löste sein Tod eine Flut an biographischen Bemerkungen und Zeitungsbeiträgen aus.⁴⁴⁵ Auch der Künstler David war den Briten in den letzten Jahren bekannt geworden, denn seine Bilder wurden seit 1815 in London in William Bullocks Egyptian Hall ausgestellt.⁴⁴⁶ So war die Krönung Napoleons thematisch ein Vorbild zur Krönung George IV.; gleichzeitig stellte sie auch ein politisches Gegenbild dar, denn Napoleon ist „im Begriff, sich selbst zu krönen“, während George IV. die Krone vom Erzbischof von Canterbury empfängt.

War die Krönungsgruppe um Napoleon 1821 bereits ein historisches Gruppenportrait, hatte Madame Tussaud aber schon 1808 begonnen, auch zentrale Gestalten der britischen Geschichte zu modellieren und mit historischen Kostümen versehen in die Ausstellung einzugliedern. Nachdem sie schon von 1803 an die Portraits des französischen Königs Heinrich IV. und seines Ministers, des Duc de Sully, zeigte, ergänzte sie als erstes britisches historisches Bildnis 1808 das der Mary Queen of Scots (Maria Stuart).⁴⁴⁷ Vermutlich war ihr die Idee dazu bei ihrem ersten erfolgreichen Aufenthalt in Edinburgh gekommen, denn die junge, schöne und gebildete Königin, die Barbarismus, Mord, Vergewaltigung, Gefangenschaft und Hinrichtung ausgesetzt gewesen war, besaß vor allem, aber nicht nur, in Schottland besondere Popularität.⁴⁴⁸ Weiter historische Ergänzungen waren 1819 eine Figur der ähnlich populären Elizabeth I. und William Shakespeares.⁴⁴⁹

Allgemein ist festzustellen, daß Madame Tussauds Ausstellung im Laufe ihres Aufenthaltes in Großbritannien ihre Bezüge zur politischen Situation auf dem Kontinent

SKETCHES Manchester 1822.

⁴⁴⁴ CUMMING 1992.

⁴⁴⁵ PEARS 1992.

⁴⁴⁶ S. Kapitel II.1.c in dieser Arbeit.

⁴⁴⁷ ANKÜNDIGUNGSZETTEL Glasgow, 1808 (ECA).

⁴⁴⁸ STRONG 1978.

und vor allem in Frankreich immer mehr verliert. Im gleichen Maße paßt Madame Tussaud ihre Sammlung nach und nach der innerpolitischen und historisch-kulturellen Situation ihres Gastlandes an. Dieser Anpassungsprozeß geschieht aber vor allem durch Ergänzungen von neuen Portraits, weniger durch die Wegnahme schon vorhandener: Zwischen 1803 und 1830 kamen mehr als 80 Portraits zur Sammlung hinzu, während lediglich 24, darunter auch zum Teil neu angefertigte Portraits wieder abgebaut werden.

b) Vom Schafott in die „Schreckenskammer“

Als Anfang Februar 1803 Madame Tussauds erste Anzeige in einer Londoner Tageszeitung erschien, konnte man leicht einen falschen Eindruck von der Ausstellung bekommen:

Den LIEBHABERN der KUNST und des ALTERTUMS. / Im UNTEREN THEATER des LYCEUMS, ist JETZT ausgestellt: die kompletteste ÄGYPTISCHE MUMIE, die je in Europa zu sehen war, 3.293 Jahre alt; das Hemd von Heinrich IV. von Frankreich; Modelle der Guillotine, der Bastille &c. eine Reihe vieler großer Persönlichkeiten der alten Regierung in Frankreich; und eine Sammlung von mehreren hervorragenden Charakteren der jetzigen Regierung, alle genau nach dem Leben modelliert und in natürlicher Größe.⁴⁵⁰

Madame Tussaud scheint sich anfangs unsicher gewesen zu sein, ob ihre Portraitfiguren beim britischen Publikum ankommen würden, so daß sie vor allem die ägyptische Mumie hervorhebt und das Hemd Heinrichs IV., dessen Sehenswürdigkeit sich allerdings erst erschließt, wenn man weiß, daß er es bei seiner Ermordung getragen und Blutspuren darauf hinterlassen haben soll.⁴⁵¹ Die originalgetreuen Wachsportraits der französischen Königsfamilie, etwas verschleiern aus dem Französischen mit die „alte Regierung“ übersetzt, und der drei Konsuln werden nur kurz erwähnt. Die Revolution taucht lediglich in Form der Modelle der Guillotine und der Bastille auf. Offenbar rechnete Madame Tussaud in London vor allem mit einem Interesse für Ägypten, um das sich Franzosen und Engländer schon seit langem stritten. Durch den kolonialen Wettlauf am Nil kamen um 1800 immer mehr Kulturschätze, darunter auch Mumien, nach Europa, welche mit großem Erstaunen wahrgenommen wurden.⁴⁵² Nach zahlreichen Kämpfen seit 1798 hatte Napoleon im Friedensvertrag von Amiens 1802,

⁴⁴⁹ SKETCHES Cambridge 1819.

⁴⁵⁰ MORNING CHRONICLE, Nr. 10517, 3.2.1803; Anh. 4, D1.

⁴⁵¹ Abgebildet in WHEELER 1901, Nr. 137, S. 49-51; es ist beim Brand des Ausstellungsgebäudes 1925 verloren gegangen.

also kurz vor Madame Tussauds Ankunft in London, auf Ägypten verzichtet. Einzelheiten der Kampfhandlungen waren in den Zeitungsberichten nachzulesen, zahlreiche Buch- und Kartenpublikationen sowie erklärende Gemälde lieferten Hintergrundinformationen.⁴⁵³ Und während Philipstal 1801 noch mit seiner „Phantasmagoria“ im Unteren Theater des Lyceums debütierte, stellte der Theatermann Marc Lonsdale im Oberen Theater seine „AEgyptiana“ aus, eine Art Panorama großformatiger Szenen aus dem alten und modernen Ägypten, begleitet von Erläuterungen.⁴⁵⁴ So stellte Madame Tussaud, vielleicht beraten von Philipstal, die Mumie an den Anfang ihrer Anzeige, um von der aktuellen Sensibilisierung der Briten für alles Ägyptische zu profitieren. Allerdings gab sie diese Strategie bald auf, und die Mumie wurde schon bald in keiner Anzeige mehr erwähnt.⁴⁵⁵

Madame Tussaud hatte offenbar begriffen, daß sie weit attraktivere Ausstellungsstücke hatte als die Mumie. Schon in Edinburgh warb sie nur noch mit ihren französischen Portraits:

AKKURATE MODELLE, NACH DEM LEBEN, / VON / BONAPARTE, Erster Konsul der französischen Republik; MADAME BONAPARTE, CAMBACERES, LE BRUN, MOREAU, KLEBER, und zahlreiche andere hervorragende Charaktere in der Französischen Revolution, genaustens nach dem Leben modelliert.⁴⁵⁶

⁴⁵² EGYPTOMANIA 1994.

⁴⁵³ Z.B. Lieutenant Aeneas Andersons Buch „A Journal of the Forces (...) under the command of Major General (...) Pigot“ oder Captain Thomas Walsh’s „A Detailed Journal of the late Campaign in Egypt“, beides angezeigt im MORNING HERALD, Nr. 6895, 2.11.1802, S. 1. Ägypten war auch als Panoramathema in Mode: In Barkers Panorama am Leicester Square gab es Beschwerden, die Aussichtsplattform in der „Schlacht am Nil“ sei hoffnungslos überfüllt, OETTERMANN 1997, S. 107-108. 1802 war das große Historienbild der „Schlacht vor Alexandria“ des Panoramamalers Samuel James Arnold zu sehen (MORNING CHRONICLE, Nr. 10178, 2.1.1802, S. 1); Robert Ker Porter stellte die Panoramen „Belagerung von Acre in Ägypten“ (1801) und, in Konkurrenz zu Arnold, eine weitere Version der „Schlacht von Alexandrien“ (1802) in seinem Ausstellungsgebäude im Strand, nur wenige Schritte vom Lyceum entfernt, auf, OETTERMANN 1997, S. 117. Zum Ägypteninteresse auch konzise ALTICK 1978, S. 236.

⁴⁵⁴ Zwei Ankündigungszettel AEgyptiana, datiert: 1.8.1798 und 1798-1800, Londoner Theatre Museum, Enthoven Collection, Folder: Lyceum 1799. Vgl. auch Anzeigen in MORNING CHRONICLE, z.B. Nr. 10177, 1.1.1802, S.1; WILKINSON 1819, Art.: Lyceum; ALTICK 1978, S. 199. Die Vermutung, Madame Tussaud hätte die Mumie von Lonsdale übernommen (CHAPMAN 1992, S. 12), ist gegenstandslos, denn eine Mumie mit bemalter (Sarkopharg-)Kiste tauchte bereits im Inventar von Curtius’ Haus in Ivry-sur-Seine auf (ebenda, S. 114).

⁴⁵⁵ Auf den Ankündigungszetteln rutschte sie ans Ende der Aufzählungen – wenn auch immer in sehr großen Buchstaben. Bei der Abtrennung des „separaten Raumes“ 1819 als Ort für die Figuren der Revolutionäre und Mörder fand sie dort einen festen Platz, sie war vom seriösen Objekt kulturellen und kolonialen Interesses zu einem etwas unheimlichen (und fast okkulten)Gegenstand geworden. Irgendwann nach 1847 verschwand sie aus der Ausstellung.

⁴⁵⁶ „ACCURATE MODELS, FROM LIFE, / OF / BONAPARTE, First Consul of the French Republic; MADAME BONAPARTE, CAMBACERES, LE BRUN, MOREAU, KLEBER, and numerous other Distinguished Characters in the French Revolution, accurately modelled from Life, by the GREAT CURTIUS of PARIS.“ EDINBURGH EVENING COURANT, Nr. 14262, 16.5.1803, S. 1.

Napoleon, die Revolutionäre und auch die französische Königsfamilie blieben für die nächsten fünfzehn Jahre Madame Tussauds wichtigste Ausstellungsstücke. Allen voran gab sie Napoleons Portrait eine zentrale Position. In dem 70-seitigen Katalogführer zur Ausstellung mit dem Titel „Biographische Skizzen der Persönlichkeiten, welche das Kabinett der Figuren aus Kompositionsmasse ausmachen“⁴⁵⁷ und den Madame Tussaud in Edinburgh drucken ließ, stand Napoleon an erster Stelle. Auf mehr als zwölf Katalogseiten wird sein Werdegang und sein Charakter minutiös beschrieben. Dabei wird er keineswegs rein negativ charakterisiert. Zwar erscheint er kaltblütig, grausam und gefährlich ehrgeizig, doch wird er auch als charmant, gebildet und kultiviert beschrieben. Zum Beispiel habe er sich früh antike Helden zum Vorbild genommen:

aus den ‚Leben‘ des Plutarch, von denen er immer einen Band in seiner Tasche trug, lernte er (...) die Verhaltensweisen zu kopieren und die Taten der Antike nachzuahmen.

Die Briten waren fasziniert und abgestoßen zugleich von ihrem Gegner: Einerseits erschien Napoleon als Retter vor der gesellschaftlichen Egalisierung und der „Barbarei“ des Terrors, weil er Kontrolle in das Chaos des revolutionären Frankreich gebracht hatte. Auch seine persönlichen Umgangsformen und seine militärische Brillanz galten als bewundernswürdig.⁴⁵⁸ Andererseits richtete er diese Brillanz gegen die eigenen Truppen, und der drohende Einmarsch seines Heeres würde vor allem den Sturz der englischen Monarchie, den Verlust von Eigentum und Leben und die Aufhebung der Klassenunterschiede bedeuten.⁴⁵⁹ Daran erinnerte auch der Katalogeintrag:

Buonapartes Ehrgeiz konnte durch die Bedingungen des definitiven Vertrags [dem Friedensvertrag von Amiens 1802] nicht befriedigt werden. Nie verlor er sein Lieblingsprojekt aus den Augen, die Invasion Englands und den Sturz seines Volkes sowie dessen Gesetze und seiner Freiheit.⁴⁶⁰

Gerade die wohlhabenderen Gesellschaftsschichten, die Madame Tussaud mit ihrer Ausstellung ansprechen wollte, hatten die Folgen einer Invasion zu fürchten. So waren

⁴⁵⁷ SKETCHES Edinburgh 1803. Wer den Katalog für Madame Tussaud verfaßt hat, ist noch nicht ermittelt. Sie selbst konnte vermutlich nur wenig Englisch, es ist anzunehmen daß sie den Inhalt der Texte genau kontrollierte. Vermutlich hatte sie einen professionellen Texter beauftragt. Zitate englischer Autoren („Of such [person] it may truly be said with the devine Milton, himself a republican: [...]“, S. 54) oder klischeehafte Charakterisierungen der Franzosen („The Parisians were always fond of him [Voltaire]: their vanity was, indeed gratified by his glory“, S. 24) lassen darauf schließen, daß der Text nicht aus dem Französischen übersetzt ist, sondern von einem britischen Verfasser stammt.

⁴⁵⁸ Zu Napoleon als „Gentleman“ s. PEARS 1992; allgemein: COLLEY 1992, S. 150-151, 282-283.

⁴⁵⁹ Über die britischen Ängste vor den Folgen einer Invasion s. COLLEY 1992, S. 306-312.

⁴⁶⁰ „The ambitious spirit of Buonaparte could not be satisfied with the terms of the Definitive Treaty. He never lost sight of his favourite project, the invasion of England, and the overthrow of her people, their

sie vermutlich begierig, ein möglichst „authentisches“ Portrait Napoleons zu sehen. In Form seiner lebensgroßen Wachsfigur mit ihrer dreidimensionalen physischen und durch den Illusionismus hervorgerufenen psychischen Präsenz konnten sie in der Ausstellung dem Eindringling schon vorab persönlich gegenüberzutreten und mögliche Reaktionen durchspielen.

Neben Napoleon gab es noch andere, deren Schicksal die standesbewußten, monarchistischen Briten, an die sich Madame Tussaud wandte, interessieren mußte: die französische Königsfamilie. Besonders das Schicksal von Marie-Antoinette schockierte. Daß die Königin – ein Frau, Ehefrau und Mutter – verhaftet, öffentlich angeklagt und dann von ihrem eigenen Volk hingerichtet werden konnte, erschien nicht nur den Monarchisten monströs: Auch die Frauenrechtlerin Mary Wollstonecraft oder Hannah More erschrakten vor einer Gesellschaft, die dieses zuließ.⁴⁶¹ Dagegen ist Madame Tussauds Katalogtext von 1803 überraschend kurz und weicht einer Beurteilung der Figuren aus, wie sie in späteren Katalogen deutlich werden sollte, wo der König zum Beispiel als liebenswürdig aber politisch unfähig charakterisiert wird⁴⁶². Der Eintrag beginnt mit: „Die Geschichte dieser unglückseligen Familie ist so gut bekannt, daß sie keiner Erläuterung bedarf.“⁴⁶³ Weiter geht es nur noch um die Entstehungsumstände der Figuren als königliches Geschenk an einen indischen Sultan:

Die ganzfigurigen Portraits des Königs, der Königin, der Princess Royal und des Dauphin wurden nach königlicher Anordnung angefertigt und sollten kurz vor Ausbruch der Revolution als Geschenk an den kürzlich verstorbenen Tipu Sahib schickt werden; die Abbilder sind der Natur genau gleich und gereichen Curtius sehr zur Ehre. Das Durcheinander, das in Paris [dann] herrschte, hinderten ihn daran, seinen Plan in die Tat umzusetzen, und die Portraits blieben verborgen im Besitz von Curtius und seiner Nachfolgerin, bis sie heimlich in dieses Land transportiert werden konnten.⁴⁶⁴

laws and their liberties.“ SKETCHES Edinburgh 1803, S. 12.

⁴⁶¹ COLLEY 1992, S. 255-256.

⁴⁶² SKETCHES Cambridge 1819: „On coming to the throne, he assisted the Americans in their endeavours to render themselves independent of Great Britain, and to that has been attributed the rise of the French Revolution. The conduct of the Americans lighted up the torch of liberty in France, and Louis the XVI. perished in the flames which his own breath had so imprudently fanned.“

⁴⁶³ „The history of this unfortunate family is so well known as to require no comment.“ SKETCHES Edinburgh 1803, S. 34-35.

⁴⁶⁴ „The full length Portraits of the King, Queen, Princess Royal, and Dauphin were taken by royal authority, to be sent as a present to the late Tippoo Sultaun, a short time before the breaking out of the Revolution; the likenesses are equal to nature, and do much honor to Curtius. The commotions which took place in Paris, prevented the King from putting his intentions into effect, – and the Portraits remained consealed, in the possession of Curtius and his successor, until they were privately conveyed to this country.“ SKETCHES Edinburgh 1803, S. 35.

Damit diene der Katalogeintrag eher dem Lob des Wachsmodelleurs Curtius als der Kontextualisierung der Dargestellten. Dies ist, im Unterschied zu späteren Versionen des Kataloges, die einzige Stelle mit einer Authentizitätsversicherung der Figuren. Sie wirkte wie eine indirekte Garantie, daß die Darstellungen wirklich auf eigener Anschauung oder auf der quasi mechanischen Bildungskraft eines Gesichtsabgusses beruhten. Über den Illusionismus hinaus waren die Figuren also auch wegen ihrer Authentizität besonders interessant für jeden, der sich für die Vorkommnisse auf dem Kontinent interessierte. Nur bei Madame Tussaud konnte er den Führern und Opfern der Revolution direkt gegenüber treten und Zwiesprache mit ihnen halten.

Waren die Portraits von Napoleon und der Königsfamilie ganzfigurig, zeigte Madame Tussaud die Portraits von Robespierre und den anderen Revolutionären als abgeschlagene Köpfe.⁴⁶⁵ Diese Form der Präsentation paßte zur Konstruktion von Robespierre als dämonischer „Kopf“ der Revolution, die Madame Tussaud in ihrer Ausstellung mit Hilfe des Katalogtextes anstrebte. Robespierres biographischer Eintrag steht in Länge nur dem Napoleons nach und beginnt wie dieser mit einer detaillierten Beschreibung von Herkunft, Werdegang und Charakter. Dann aber kommt die Wende zum Monströsen:

Sowie er jedoch die schwindelnden Höhen der Macht erreichte, schien seine Natur eine totale Transformation durchgemacht zu haben; damit bietet Robespierre (...) ein denkwürdiges Beispiel für die Wirkung eines plötzlichen Aufstiegs, die [nämlich] den menschlichen Geist erniedrigt und ihn bössartig werden läßt. Durch Gewöhnung und Mißtrauen grausam geworden, bekamen sowohl die Royalisten sowie die Republikaner seine Rache zu spüren; etliche der ersteren wurden im Gefängnis brutal niedergemetzelt; und (...) durch die Guillotine gefällt. (...) Die Hinrichtung von vier oder fünf am Tag befriedigte seine Rachsucht nicht; er verlangte den Mord an dreißig oder vierzig und bekam ihn: Die Straßen wurden vom Blut überschwemmt; Kanäle waren notwendig, um es zur Seine zu leiten.⁴⁶⁶

Nicht etwa zwangsläufige Unmenschlichkeit zeichnete Robespierre aus, sondern eine aus Gewöhnung und pathologischem Mißtrauen entstandene Mordlust; seine

⁴⁶⁵ Spätestens ab Oktober 1803, GLASGOW HERALD, 3.10.1803, S. 3; Marat war als blutender Oberkörper in einer teilweise abgedeckten Badewanne zu sehen.

⁴⁶⁶ „No sooner, however, had he attained the giddy eminence of power, than his nature seems to have experienced a total change; and Robespierre (...) here affords a memorable instance of the effects of sudden elevation in debasing the human mind, by making it ferocious. Rendered cruel by habit and suspicion, both royalists and republicans equally experienced his vengeance; a number of the first were cruelly butchered in prison; (...or) fell by the guillotine (...)“, SKETCHES Edinburgh 1803, S. 49. „The execution of four or five a day did not satiate his vengeance; the murder of thirty or forty was demanded, and obtained: the streets became deluged with blood; canals were necessary to convey it to the Seine (...)“, SKETCHES Edinburgh 1803, S. 50.

Bösartigkeit war kein Charakterzug, sondern entstand aus der generellen charakterlichen Schwäche der Unkontrolliertheit. Damit waren die brutalen Entgleisungen der Revolution, so die Interpretation im Katalog von Madame Tussauds Ausstellung, das Werk einiger „pervertierter“, da zu mächtig gewordener Individuen und nicht etwa das Resultat des gerechten Zornes der ausgebeuteten Volksmassen. Die politischen Motive der Revolution wurden in den Texten weitgehend ignoriert.

Man konnte also nur Mitleid mit den hingerichteten Adligen bekommen, die im Katalog zu Märtyrern stilisiert wurden, wie die Princess de Lamballe, die ihr Exil verlassen hatte, um ihrer Freundin Marie-Antoinette beizustehen:

Die Mörder zerrten ihr Opfer sogleich fort; (...) zwei Männer hielten sie unter den Armen fest und zwangen sie, über Leichen zu gehen; und als sie endlich nicht mehr in der Lage war zu stehen, entweihten sie ihren Körper mit tausend barbarischen und anstößigen Taten. Ihr Kopf wurde abgeschnitten und aufgespießt auf den Straßen von Paris herumgetragen; ihr Herz und ihre Eingeweide wurden herausgerissen und von einer Horde Kannibalen übel zugerichtet (...)⁴⁶⁷

Hier beschwört der Autor des Katalogtextes die zum Beispiel von dem Karikaturisten James Gillray eingängig gemachten Schreckensbilder der Pariser Sansculotten als Menschenfresser, die nach der Zerstörung des „Staatskörpers“ nun auch die körperliche Integrität einzelner Mitglieder der Gesellschaft angriffen.⁴⁶⁸ Madame Tussaud bediente sich im Katalog also der geläufigen anti-revolutionären Rhetorik, um ihre Wachsportraits in Großbritannien zu kontextualisieren.

Die Ausstellungsstücke selbst scheinen im Vergleich zu ihren propagandistisch gefärbten Beschreibungen merkwürdig neutral gewesen zu sein. Die älteste Abbildung, welche eine Präsentation der Totenportraits festhält, ist eine Karikatur aus dem Jahr 1849 (Abb. 29). Sie zeigt fünf abgetrennte Köpfe im London Baker Street Bazaar, die einzeln unter Glasstürzen auf zwei Borden an der Wand stehen; vermutlich hatten sie auch schon während Madame Tussaud Tournee seit 1803 ganz ähnlich auf einem Tisch

⁴⁶⁷ „The assassins immediately dragged away their victim; (...) Two men held her fast under the arms, and forced her to walk over the dead bodies; and when, at length, she was no longer able to stand, profaned her person by a thousand barbarous and indecent acts. Her head was cut off, and carried about the streets of Paris on a pike; her heart and entrails were torn out, and mangled by a horde of cannibals“, SKETCHES Edinburgh 1803, S. 36-37. Das Portrait der Princess de Lamballe (1749-1792) in der Ausstellung war allerdings in ganzer Figur, nicht als abgeschlagener Kopf inszeniert.

⁴⁶⁸ Zum Beispiel James Gillrays Radierung „Un petit Souper a la Parisienne – or – A Family of Sans Culotts refreshing after the fatigues of the day“, 20.9.1792 von H. Humphrey veröffentlicht (BM, Kat.-Nr. 8122), BINDMAN 1989, S. 124, Nr. 81. Die Prinzessin de Lamballe wurde am 3.9.1792 getötet, ABF, also nur kurze Zeit vor der Veröffentlichung von Gillrays Druck. Zum Verhältnis von Französischer Revolution und Kannibalismus s. EASSON 1993, S. 103.

oder Podest gestanden. Marat „im Todeskampf“⁴⁶⁹ ist hier im Vordergrund in einem Bottich dargestellt – von der Figur ist allerdings nichts zu erkennen. Die frühesten Photographien, welche die Köpfe zeigen, stammen von 1919 (z. B. Abb. 30, Abb. 31). Sie sind, wie auch die wohl in den 1860er Jahren entstandenen Köpfe von Marie-Antoinette (Abb. 3) und Ludwig XIV., auf runde Holzsockel montiert, wahrscheinlich Basen für die Glasstürze, welche für die Photographie abgenommen wurden. Um die Hälse geschlungene Tücher verdecken die Schnittwunden, nur die Blutspuren an Kinn und Hals und die geschlossenen oder halb-geschlossenen Augen verweisen darauf, daß hier keine gewöhnlichen Portraits vorliegen. Der Gesichtsausdruck ist jeweils unverzerrt und ruhig und charakterisiert die Dargestellten nicht als verabscheuungswürdige Menschen – die Karikatur bestätigt diesen Eindruck, denn die Köpfe scheinen dort friedlich zu lächeln.



ABB. 29 ANONYM: „MADAME TUSSAUD HER WAX WERKES. YE CHAMBER OF HORRORS!!“, HOLZSTICH [?], 1849; IN: *Punch*, Bd. 17, 15.9.1849, S. 112.

⁴⁶⁹ „in the agonies of death“, *GLASGOW HERALD*, 3.10.1803, S. 3.



ABB. 30 TOTENPORTRAIT CARRIER, WACHS (1919), MADAME TUSSAUD'S, LONDON.

ABB. 31 TOTENPORTRAIT ROBESPIERRE, WACHS (1919), MADAME TUSSAUD'S, LONDON.

Diese emotionale „Neutralität“ der Darstellung war ein wichtiges Merkmal der Wachsfigurenausstellung⁴⁷⁰: Die Portraits als Objekte sollten ihre Urbilder möglichst korrekt, detailgenau und illusionistisch wiedergeben, die Bewertung erfolgte durch den Kontext, den der Betrachter mit seinem Hintergrundwissen oder mit Hilfe der biographischen Skizze im Ausstellungskatalog an sie herantrug. So konnte ein und das gleiche Portrait Mitleid, Furcht und Genugtuung hervorrufen. Der Illusionismus dieser Wachsfiguren wirkt also nicht in Richtung der Verdeutlichung einer politischen oder moralischen Aussage, sondern bewirkt gerade das Gegenteil: Er macht die Darstellung mehrdeutig, weil er sie personalisiert. Die angebliche Herstellung der Wachsköpfe mit Hilfe von Totenmasken und der ganz real wirkende Illusionismus belegte einerseits, daß den „monströsen“ Revolutionären wirklich ihre „gerechte“ Strafe widerfahren war; andererseits reduzierten die gleichen Darstellungsmittel den vorausgegangenen Akt der befreienden Tötung auf das persönliche Schicksal eines individuellen Menschen.⁴⁷¹

⁴⁷⁰ Bei den Totenportraits der Revolutionäre und des Königspaares wurde das Prinzip der emotionalen „Neutralität“ allerdings spätestens bei der Neuinszenierung in den 1980er Jahren aufgegeben, vgl. Abb. 6 und Abb. 7.

⁴⁷¹ Das politische Töten („Tyrannenmord“) birgt immer die Frage nach der Rechtfertigung, die sich in „realistischen“ Bildwerken oft auch direkt widerspiegelt, zugleich aber auch die Ambivalenz aus Abscheu und Mitleid vgl. Donatellos Judith-und-Holofernes-Gruppe bei BREDEKAMP 1995, bes. S. 19-22.

Diese verstörende Qualität der Darstellung schien nicht zum Rest der Ausstellung zu passen. Nachdem die Wachsköpfe im nächsten erhaltenen Katalog der Ausstellung, 1819 in Cambridge erschienen,⁴⁷² nicht mehr erwähnt waren, tauchte am Ende des Kataloges der nächsten Ausstellungsstation, Boston, 1819, eine ganz neue Abteilung auf: der „Separate Raum“. Hier fand man nun die Totenportraits der Revolutionäre, die Modelle der Guillotine und der Bastille, sowie auch die Mumie wieder.⁴⁷³ Im Katalog gab es eine Begründung für diese Abtrennung:

Die folgenden hochinteressanten Figuren und Objekte, die auf Grund der Eigenartigkeit ihrer Erscheinung in einem nebengelegenen Raum untergebracht sind, bilden eine separate Ausstellung, deren nähere Betrachtung durch Künstler und Interessierte absolut lohnt. Zutritt zu dem Genannten 6d.⁴⁷⁴

Die „Eigenartigkeit ihrer Erscheinung“ lag im Widerspruch von Triumph und Mitleid, den sie hervorriefen: Angezogen von ihrer Neugier auf die Physiognomie der Hingerichteten und die physischen Auswirkungen der Guillotiniierung, waren die Besucher zugleich abgestoßen von der Schauerlichkeit der blutigen Objekte. Im Wachsfigurenkabinett, zumal in einem so seriösen, wie Madame Tussaud es bot, konnten sie sich jedoch diesen widerstreitenden Gefühlen vollkommen sicher hingeben. Zum einen hatten sie dafür bezahlt, sich das Recht auf eine genaue Inspektion der Gegenstände also redlich erworben.⁴⁷⁵ Zum anderen waren sie ja „Künstler und Interessierte“, die sich nicht aus Sensationslust der Betrachtung von illusionierten Leichenteilen hingaben, sondern zum Zwecke des anatomischen, künstlerischen oder historischen Studiums. Damit war der Schauer gebändigt und die Betrachtung der Wachsköpfe zu einer Übung im Erhabenen geworden.

Zehn Jahre lang blieb der „Separate Raum“ vor allem den Objekten vorbehalten, die sich auf die Französische Revolution bezogen. Erst 1829 erhielt dieser Ausstellungsteil

⁴⁷² Da Madame Tussaud Cambridge Ende 1818 besucht hat, wurde der Katalog möglicherweise für eine Verlängerung ihres Aufenthaltes nachgedruckt.

⁴⁷³ SKETCHES Boston 1819, S. 35. Die letzten Seiten des Bostoner Kataloges fehlen, doch weist der zeitlich nächste Katalog, SKETCHES Manchester 1822, den vollständigen Inhalt aus.

⁴⁷⁴ „The Following Highly Interesting Figures and Objects, In Consequence of the Peculiarity of their Appearance Are Placed In an adjoining Room, and form a Separate Exhibition, well worthy the inspection of artists and amateurs. Admittance to the above, 6d.“, erstmals SKETCHES Boston 1819, S. 35.

⁴⁷⁵ Geschäftliche Gründe spielten sicherlich eine große Rolle bei der Einführung des „Separaten Raumes“, schließlich bedeutete er die Möglichkeit, ein zusätzliches Eintrittsgeld zu erheben. Allerdings ist es auffällig, daß Madame Tussaud die Abtrennung eines Teils der Sammlung auf inhaltliche und formale Art begründete. Wahrscheinlich mißfiel ihr vor allem der Konflikt zwischen den immer prächtiger werdenden Portraitfiguren und den schaurigen Revolutionserinnerungen.

seine erste entscheidende Neuerung. Im Februar dieses Jahres verkündete Madame Tussaud im „Liverpool Mercury“:

MADAME TUSSAUD gibt sich die Ehre zu verkünden, daß sie eine Figur von Burke vollendet hat, von der sie hofft, sie trifft auf die Zustimmung ihrer Freunde und der Öffentlichkeit. Obwohl die Einführung einer solchen Persönlichkeit in ihrer Ausstellung von einigen als unpassend betrachtet werden könnte, war es lediglich ihr Wunsch, dem öffentlichen Interesse nachzukommen, und sie vertraut darauf, daß [die Figur] mit Wohlgefallen aufgenommen werden wird.⁴⁷⁶

Ende 1828 hatte in Edinburgh ein aufsehenerregender Mordprozeß gegen William Burke und William Hare stattgefunden. Die beiden Männer hatten über Monate hinweg sechzehn Menschen ermordet, um ihre Leichen an den angesehenen Edinburgher Mediziner Robert Knox zu verkaufen, der sie während seiner öffentlichen Vorlesungen präparierte. Der Skandal um den renommierten Anatomen und die kaltblütigen Mörder wurde in ganz Großbritannien aufmerksam verfolgt und schürte die weit verbreitete Hysterie vor ungewollter Dissektion nach dem Tod.⁴⁷⁷ Die Mörder wurden so schnell überführt, weil Hare sich gegen Straffreiheit als Kronzeuge zur Verfügung stellte, was ihn zusätzlich noch zum Verräter seines Partners machte und das öffentliche Interesse weiter anfachte.



ABB. 32 WILLIAM BURKE UND WILLIAM HARE, WACHSFIGUREN (1919), MADAME TUSSAUD'S, LONDON.

⁴⁷⁶ „New Addition. / Burke the Murderer. / MADAME TUSSAUD has the honour to announce that she has completed a figure of Burke, which she hopes will meet with the approbation of her friends and the public. - Although the introduction of such a character to her exhibition may be considered improper by some, yet as it is done merely in compliance with the public curiosity, she trusts it will be received with satisfaction. It represents him as he appeared at his trial; and the greatest attention has been paid to give as good an idea as possible of his personal *appearance*.“ LIVERPOOL MERCURY, Nr. 928, 13.2.1829, S. 49.

⁴⁷⁷ MACGREGOR 1884; LINEBAUGH 1977; DEATH MASKS o.J., S. 29-30; RICHARDSON 1989; vgl. auch Kapitel III.1.d in dieser Arbeit.

Es war jedoch nicht die Figur Burkes – drei Wochen später kam auch noch ein Portrait Hares dazu (Abb. 32) –, die nun in den „Separaten Raum“ aufgestellt wurde, sondern nur seine Totenmaske. Der Edinburgher Bildhauer Samuel Joseph hatte sowohl eine Lebend- als auch eine Totenmaske von Burke sowie eine Lebendmaske von Hare angefertigt, die von ihm in Kopien vertrieben wurde.⁴⁷⁸ Da es in einer späteren Anzeige hieß, Madame Tussaud hätte ihren Sohn nach Edinburgh geschickt, um ein Portrait anzufertigen,⁴⁷⁹ ist anzunehmen, daß Joseph oder Francis je eine dieser Kopien erwarben. Tatsächlich war die Figur von Burke auch nicht im „Separaten Raum“ zu sehen, sondern im Hauptteil der Ausstellung. Sie trug die Ausstellungsnummer 38, stand demnach zumindest im Katalog zwischen den Philosophen Swedenburg und Voltaire – lediglich seine Totenmaske war im „Separaten Raum“ ausgestellt;⁴⁸⁰ erst Mitte der 1830er Jahre wurden die Portraitfiguren dem abgetrennten Ausstellungsteil hinzugefügt.⁴⁸¹ Trotzdem schien Madame Tussaud in Burke und Hare die ersten Personen gesehen zu haben, die durch ihre abstoßenden Handlungen mit den Revolutionären auf einer Stufe standen und daher mit ihnen zusammen präsentiert werden konnten. Ab den 1830er Jahren folgten neue Mörderportraits, die nun das Revolutionsthema im „Separaten Raum“ immer weiter zurückdrängten. Durch die Zugesellung von „gemeinen“ Mördern wurden die Portraits der Revolutionäre aber nur mehr als gewöhnliche Kriminelle kontextualisiert und verloren an politischer Bedeutung und damit an Ambivalenz. Mit der Umbenennung des „Separaten Raumes“ in „Chamber of Horrors“ oder „Schreckenskammer“ Anfang der 1840er Jahre⁴⁸² wurden sie gänzlich zu den abgerückt und milde unter ihren Glasstürzen lächelnden Gesichtern, die auf der Karikatur von 1849 (Abb. 29) das Gewimmel im Baker Street Bazaar überblickten.

c) *„A kind of mnemonic exhibition“*⁴⁸³ – *Die nützliche Ausstellung*

Madame Tussaud hat sich bemüht, in dieser kleinen Veröffentlichung Nützlichkeit mit Vergnügen zu verbinden. Die folgenden Seiten enthalten

⁴⁷⁸ MACGREGOR 1884; CHAPMAN 1984, S. 41-46; SPECTACULAR BODIES 2000, S. 115.

⁴⁷⁹ „she sent her Son to Edinburgh, in order to procure a good Likeness of him“, LIVERPOOL MERCURY, Nr. 931, 6.3.1829, S. 73.

⁴⁸⁰ Ein Katalog von 1829 hat sich nicht erhalten, die Nummer bezieht sich auf SKETCHES Duffield 1830.

⁴⁸¹ Z.B. SKETCHES London 1836.

⁴⁸² Es trifft nicht zu, daß die Herausgeber der Zeitschrift „Punch“ den Namen *Chamber of Horrors* 1846 prägten, CHAPMAN 1984, S. 53-54; die Bezeichnung findet sich bereits auf einem auf 1840 datierten Ankündigungszettel sowie in einem Zeitungsausriß von 1843 (beides JJ: Waxworks 1).

⁴⁸³ MANCHESTER GUARDIAN, Nr. 38, 19.1.1822, S. 3.

eine allgemeine Kontur der Lebensgeschichte einer jeden Persönlichkeit, die in der Ausstellung dargestellt ist; dies wird nicht nur die Freude sehr vergrößern, die aus dem bloßen Anblick der Figuren erwächst, sondern es wird den Köpfen junger Leute auch viel biographisches Wissen vermitteln – ein Teil der Bildung, dem allgemein die höchste Wichtigkeit zuerkannt wird.⁴⁸⁴

Mit diesen Worten, die Madame Tussaud ihrem Ausstellungskatalog seit 1819 voranstellte, formulierte sie das Ziel ihrer Arbeit: Erfreuen und Nützen. Daß ihre Figuren schön, die Ausstattung großartig und die Ausstellung generell ein großer Erfolg sei, war aber auch in den Zeitungen nur ein Teil ihrer Rhetorik. So hieß es auch im „Manchester Guardian“ 1822:

unabhängig vom Gewinn, den man aus der Betrachtung der großen Persönlichkeiten zieht, die so getreu wiedergegeben sind, wird die Jugend beiderlei Geschlechter veranlaßt, die Lebensläufe und Geschichten derer zu studieren, die sich entweder die Liebe oder die Verachtung ihrer Mitmenschen verdient haben; – so wird [die Ausstellung] eine Art Gedächtnishilfe [„mnemonic exhibition“], denn durch das Konsultieren der Figuren rufen sie sofort die Umstände, die dieses Leben umgaben, ins Gedächtnis.⁴⁸⁵

Das Lernen, so wird angedeutet, geht quasi von selbst, denn weil Madame Tussauds Figuren so lebensecht und illusionistisch sind, aktivierten sie wie in einem Gedächtnistheater von selbst die Inhalte im Kopf des Betrachters. Dieser Anspruch basierte auf der Vorstellung aus der antiken Rhetorik, daß ein ausgeprägter Illusionismus in der Darstellung durch Anschaulichkeit eine sinnlich Spur legen und dadurch Wissen im Gedächtnis verankern konnte.⁴⁸⁶ Mühelos, so wird suggeriert, bildet Madame Tussauds Ausstellung ihre Besucher und vermittelt ihnen historisches Wissen, so daß sie besonders für junge Menschen ein angemessenes Lehrmittel ist. So kam es sogar vor, daß Madame Tussaud Schülern von Wohltätigkeitsschulen freien Eintritt gewährte.⁴⁸⁷

⁴⁸⁴ „Madame Tussaud, in offering this little Work to the Public, has endeavoured to blend utility and amusement. The following pages contain a general outline of the history of each character represented in the Exhibition; which will not only greatly increase the pleasure to be derived from a mere view of the Figures, but will also convey to the minds of young Persons, much biographical knowledge – a branch of education universally allowed to be of the highest importance.“ SKETCHES Cambridge 1819.

⁴⁸⁵ „independent of the interest derived from the view of the great characters so faithfully represented, the youth of both sexes are induced to enquire into the lives and histories of those who have either deserved the love or execration of their fellow-men; – thereby becoming [sic] a kind of mnemonic exhibition; as, by referring to the figure, they immediately call to mind the circumstances attached to his life.“ MANCHESTER GUARDIAN, Nr. 38, 19.1.1822, S. 3.

⁴⁸⁶ Diese Vorstellung lag auch den *Sacro-Monte*-Anlagen zugrunde, vgl. Kapitel III.1.a in dieser Arbeit.

⁴⁸⁷ „Positively the last week but one (...) Charity Schools, of every religious denomination, admitted,

Die „nützliche Information“, welche die jungen Menschen in der Ausstellung aufnehmen sollten, bestand vor allem in biographischen Daten. Die Wertschätzung von Biographien war Anfang des 19. Jahrhunderts besonders ausgeprägt. So stehen auch die Anzeigen für Madame Tussauds Ausstellung seit spätestens den 1820er Jahren immer wieder neben Ankündigungen neuer Biographien in den Zeitungen. Für diejenigen, die sich diese Vielzahl an Biographien nicht leisten konnten, sollten anekdotische Kompilationen ein Hilfsmittel sein, wie sie auch Madame Tussauds Ausstellungskataloge im Grunde darstellten.⁴⁸⁸ Das einflußreiche Edinburgher „Scots Magazine“ empfahl zum Beispiel 1804 das Lesen von Biographien vor allen anderen Arten von Literatur, denn der Leser „wird unterrichtet, ohne ermüdet zu werden; er wird unterhalten, ohne von dem abgestoßen zu sein, was absurd ist oder schockiert von dem, das unmoralisch ist“.⁴⁸⁹ Dabei fand man nicht nur angenehme Abwechslung und Material für spätere Unterhaltungen, sondern erweiterte auch seinen persönlichen Erfahrungshorizont. Besonders für junge Menschen seien Biographien also geeignet, denn sie würden „unterrichtet ohne Gefahr für ihre Tugend; sie lernen die Welt kennen ohne zum Narren ihrer Fallstricke oder zum Sklaven ihrer Sünden zu werden.“⁴⁹⁰ Am wichtigsten war aber die Vorstellung, daß die gelesenen Vorbilder zum Nacheifern anregten:

Wir glauben, daß Wissen Macht ist und er, der ganz klar erkennt, wie eine bestimmte Wirkung hervorgerufen wird, hat einen großen Fortschritt gemacht in seinem eigenen Bemühen, diese Wirkung ebenfalls zu erreichen.⁴⁹¹

Dieser Effekt der Lektüre von Biographien wurde nun aber noch durch die Anschauung von Portraits verstärkt.⁴⁹² So konnte man dem „Bristol Mirror“ im August 1814 zum Beispiel entnehmen:

gratis, on application at the Pantheon [Veranstaltungsort].“ LIVERPOOL MERCURY, Nr. 937, 17.4.1829, S. 121.

⁴⁸⁸ Besonders erfolgreich war D’ISRAELI 1791 und spätere Auflagen. Auch MEMOIRS 1838 gehört eher dem literarischen Genre der Anekdotensammlung als dem der Biographie an. Steve Johnston arbeitet an der Winchester School of Arts, Winchester, an einer Arbeit über Anekdotenkompilationen.

⁴⁸⁹ „he is instructed without being tired; and entertained without being disgusted with what is absurd, or shocked with what is immoral“, SCOTS MAGAZINE 1804.

⁴⁹⁰ „Thus the inexperience of youth is instructed without danger to its virtue; it mixes with the world without becoming the dupe of its artifices, or the slave of its vices; (...)“ SCOTS MAGAZINE 1804.

⁴⁹¹ „But if we believe that knowledge is power and that he who clearly perceives how an effect is produced, has made great progress towards his own success in imitating that effect“, SCOTS MAGAZINE 1804.

⁴⁹² Aus dem gleichen Wunsch nach Anschauung und Vergegenwärtigung von literarischen Biographien und Geschichten sammelte man auch seit dem 18. Jahrhundert Portraitdrucke, die dann zum Teil in die gelesenen Bücher als Extra-Illustrationen eingeklebt oder –gebunden wurden; letztendlich geht auch die

Wir haben bereits von dem gesteigerten Vergnügen berichtet, welches der Leser von Biographien beim Betrachten der wahren Bildnisse und Gestalten der Persönlichkeit erlebt, deren Charakter er studiert. Dieses kann nun in vielen Fällen dadurch erreicht werden, daß er zu Madame Tussauds Ausstellung geht (...).⁴⁹³

Die Betonung, daß ihre Ausstellung „biographisches Wissen“ anschaulich vermittele, zeigt das Geschichtsbild, das Madame Tussauds Wachsfigurenkabinett und danach jedem Wachsfigurenkabinett vom Typus der Portraitgalerie zu Grunde liegt: Geschichte – auch die neueste – wird von „großen Männern“ gemacht, wobei diese Größe eine individuelle Qualität ist und nicht qua Amt oder Würde auf eine Person übergeht.⁴⁹⁴ Das Studium dieser Individualität in Form von möglichst lebensechten Portraits war also nichts weniger als eine Lehrstunde in Geschichte. Allerdings waren hier nicht antike Biographien das Arbeitsmaterial, sondern ganz aktuelle Persönlichkeiten – auch Zeitgeschichte war Geschichte. Da die Portraits nicht nur lebensecht waren, sondern auch „sprechend“ illusionistisch, konnte sich der Besucher von Madame Tussauds Darstellungen unmittelbar angesprochen fühlen und den abgebildeten Persönlichkeiten wie im Dialog mit einem lebenden Gegenüber begegnen. Durch die Illusion der Lebendigkeit konnten die vorgestellten Individuen über ihr Äußeres ihre charakterlichen Vorzüge und auch Nachteile direkt an den Betrachter kommunizieren.

Doch war die Vermittlung von biographisch-historischem Wissen nicht der einzige und letzte Zwecke der Ausstellung. Im „Scots Magazine“ wird noch eine weitere Technik angedeutet, die zur Verbesserung der Menschenkenntnis beitragen konnte:

Das Studium einer verstorbenen Persönlichkeit ist dem Philosophen fast so wichtig und nützlich wie die Zergliederung und das Studium einer Leiche für den Mediziner.⁴⁹⁵

Auch am menschlichen Körper selbst konnte also etwas über den Charakter gelernt werden. Wie der Anatom den Leichnam, so konnte der Leser einer Biographie den

Gründung der National Portrait Gallery in London 1856 auf ähnliche Beweggründe zurück; s. POINTON 1993; KORNMEIER 1998.

⁴⁹³ „We have before remarked the additional pleasure which a reader of Biography must experience from seeing the very image and figure of the personage whose character he is studying, and which may be gratified, in very numerous cases, by going to *Madame Tussaud's Collection* (...).“ BRISTOL MIRROR, Nr. 2088, 27.8.1814, S. 3.

⁴⁹⁴ Thomas Carlyle formulierte in seinen Vorlesungen „On Heroes and Heroeworship“ seit 1840 die These, Geschichte sei ein „web of actions by great heroes“. Er empfahl jungen Menschen daher, sich einen „hero“ (in der Bedeutung von *grand homme*) zu suchen, dessen Leben er studieren und ihm immer nacheifern sollte; vgl. KORNMEIER 1998.

⁴⁹⁵ „The study of the dead character is almost as necessary and useful to the philosopher, as the dissection and study of the dead body to the physician.“ SCOTS MAGZINE 1804.

Charakter einer Person studieren. Das gleiche galt auch für Betrachter von Portraits im 19. Jahrhunderts, der mit Hilfe von phrenologischen und physiognomischen Techniken die Ausbildung der Kopf- und Schädelformen nach Hinweisen auf den Charakter einer Person untersuchen konnte.⁴⁹⁶ So heißt es in dem schon erwähnten Text aus dem „Manchester Guardian“, die Ausstellung sei

den Liebhabern der Physiognomik gleichfalls eine besondere Freude, denn es erlaubt ihnen, ganz entspannt die Angesichter einiger der gegensätzlichsten Persönlichkeiten zu untersuchen, die je existierten.⁴⁹⁷

Während Madame Tussaud 1803 in Edinburgh ausstellte, wurde in den gleichen Ausgaben des „Edinburgh Evening Courant“, in denen sie ihre Ausstellung bewarb, auch eine englische Übersetzung von Johann Caspar Lavaters Aufsätzen zur Physiognomik annonciert,⁴⁹⁸ in denen er seine Materialsammlung zum Studium des Charakters an den Ausbildungen des Körpers veröffentlichte. In den 1820er Jahren bezog sich Madame Tussaud in den Zeitungen direkt auf Lavaters Theorien:

Es gibt keine Wissenschaft oder Untersuchung, die noch mehr geschätzt wird, als die Physiognomik; und seitdem das Leben von Lavater, dessen Werke in jeder europäischen Sprache veröffentlicht wurden, zu Ende gegangen ist, gibt es nur noch wenige Gebildete, die sich nicht mit dem Wissen schmeicheln, den Charakter der Menschen von ihrem unterschiedlichen Aussehen beurteilen zu können.⁴⁹⁹

So machte die Tatsache, daß Madame Tussaud authentische Bildnisse zeigte, sowie ihre Auswahl an Persönlichkeiten, die „zugleich umfassend als auch umsichtig“ ist⁵⁰⁰, ihre Ausstellung zu einem bevorzugten Übungsgebiet für die Schüler der Physiognomik.

Doch nicht nur Lavaters physiognomischen Theorien war ein Grund für die Wertschätzung der Portraits – während Madame Tussaud durch Großbritannien reiste, traf sie auf ihren Stationen auch immer wieder auf den deutschen Mediziner Johann

⁴⁹⁶ WEINGARTEN/GUTMANN 1994, S. 30-32.

⁴⁹⁷ „To the lovers of phisiognomy [sic] it is also a treat, as it enables them more leisurely to examine the countenances of some of the most opposite characters that ever existed.“ MANCHESTER GUARDIAN, Nr. 38, 19.1.1822, S. 3.

⁴⁹⁸ „Lavater’s Physiognomy, and Physiognomonical Rules; With Four Hundred and Eighteen Engravings by Heath. This Day is Published, Part I. to X. – Price 4s each of ‚Essays on Physiognomy, For the Promotion of the Knowledge and the Love of Mankind‘ EDINBURGH EVENING COURANT, Nr. 14.283, 4.7.1803, S. 1.

⁴⁹⁹ „There is not a science or study that has been more generally appreciated than Physiognomy, since the close of the life of Lavater, whose works have been published in every European language, and there are very few well-educated persons who do not pique themselves upon the knowledge of judging of the characters of men from their various countenances.“ BIRMINGHAM CHRONICLE, Nr. 3429, 19.12.1822, S. 2.

⁵⁰⁰ „The selection however, is both comprehensive and judicious, embracing the most illustrious

Gaspar Spurzheim, der sich auf seiner wissenschaftlichen Vortragsreise befand. Zusammen mit Franz Joseph Gall hatte Spurzheim in Wien ein System entwickelt, wie die Erhebungen und Vertiefungen im menschlichen Schädel als Auswirkung des darunterliegenden Gehirns gedeutet werden könnten. Spurzheim überwarf sich aber mit Gall und entwickelte seine eigene Variante dieser Phrenologie.⁵⁰¹ 1813 reiste er dann nach Großbritannien, wo er sein System vorstellte. Als er Madame Tussaud zum Beispiel im November und Dezember 1814 in Bath ausstellte, weilte auch Spurzheim in der Stadt und hielt Vorlesungen in „Craniologie“.⁵⁰² Auch bei ihren späteren Besuchen in Edinburgh stieß sie vermutlich wieder auf Spurzheim, dessen Vorlesungen dort so großes Interesse geweckt hatten, daß der Arzt George Combe 1820 eine eigene Phrenologische Gesellschaft gründete.⁵⁰³ Die Gesellschaft war auch besonders aktiv, als 1828 der Prozeß gegen die Mörder Burke und Hare begann; die Lebend- und Totenmasken der Hauptverdächtigen waren für sie ein willkommenes Studienobjekt.⁵⁰⁴ So nutzte auch Madame Tussaud das Interesse an der Phrenologie und Physiognomie der negativen Vorbilder, um ihre Ausstellung zu immer mehr zu erweitern:

Mit dem Ziel, die Wissenschaft der Physiognomik zu fördern, hat Madame Tussaud (...) das Bildnis einer kürzlich verstorbenen entsetzlichen Persönlichkeit [der Mörder Thurtell] aufgenommen, (...) es ist nur natürlich für jene, welche die Physiognomik betreiben, daß sie die guten Darstellungen von Personen aller Beschreibung zu sehen wünschen, wodurch sie in die Lage versetzt werden, sich eine genauere Vorstellung von dem Thema zu machen (...)⁵⁰⁵

Die nützliche Kunst, den Charakter zum Beispiel eines Handels- oder Ehepartners an der äußeren Bildung seines Gesichts, seines Kopfes oder seiner Gestalt zu erkennen, konnte also in Madame Tussauds Ausstellung bequem und an den besten und verschiedensten Beispielen trainiert werden. Die Fähigkeit zur äußeren Einschätzung

individuals of modern times“, MANCHESTER COURIER, Nr. 234, 20.6.1829, S. 2.

⁵⁰¹ WEINGARTEN/GUTMANN 1994; KAUFMAN/BASDEN 1996 und 1997, bes. S. 139-141; HAGNER 2000, bes. S. 89-103; SPECTACULAR BODIES 2000, S. 94-119.

⁵⁰² BATH GAZETTE, Bd. 2, Nr. 113, 30.11.1814, S. 3: Anzeige Madame Tussaud; Nr. 116, 21.12.1814, S. 3: Anzeige für Spurzheims Vorlesung in „Craniology“; auch: BATH CHRONICLE, z.B. Nr. 2754, 8.12.1814, S. 3 (Madame Tussaud); Nr. 2755, 15.12.1814 (Spurzheim).

⁵⁰³ Bes. KAUFMAN/BASDEN 1996.

⁵⁰⁴ Vgl. DEATH MASKS o.J. Die Veröffentlichungen der Gesellschaft zum Thema trugen zum öffentlichen Interesse an der Verhandlung zusätzlich bei.

⁵⁰⁵ „Madame Tussaud (...) with a view of furthering the science of Physiognomy, has added (...) a likeness of a late *atrocious character* [Thurtell, vgl. BATH JOURNAL, Nr. 4162, 23.2.1824, S. 1], (...) it is natural for those who are lovers of physiognomy to wish to see well-represented characters of all descriptions, whereby they are enabled to form more correct ideas on the subject (...)“ BATH GAZETTE, Nr. 593, 17.2.1824, S. 3.

von Menschen war im Großbritannien des 19. Jahrhunderts eine wichtige Qualität. Mit der durch die Industrialisierung ausgelösten Umwälzung der Gesellschaft, die zu einer neuen Kräfteverteilung im Land führen sollte, stellte sich nicht nur die Frage, wer das beste Urteilsvermögen zur Regierung des Landes hatte. Die Antwort ging dahin, daß die Mittelklasse die geeignetsten Personen vereinte, denn sie „sind von den Nöten der (Lohn-) Arbeit gleichermaßen befreit wie von der Gier der Geltungssucht und genießen Freizeit und besitzen genügend Intelligenz, ein gesundes Urteil zu bilden“.⁵⁰⁶ Schließlich zählten bei Geschäftsabschlüssen unter Industriepartnern nun weniger die Herkunft und familiäre Abstammung des Gegenübers als vielmehr die Bilanzen seines Unternehmens, seine persönliche Vertrauenswürdigkeit und sein Charakter. Um diese Faktoren einschätzen zu können, benötigte man also neue Kriterien: Mit Menschenkenntnis, durch eigene Beobachtungen und Übung in Physiognomik und Phrenologie erworben, glaubte man, diese Lücke füllen zu können. So kann es nicht überraschen, daß Madame Tussauds Ausstellung bei ihrem anvisierten Publikum als „vernünftige Erholung“ beschrieben wird, der „sogar ein Geschäftsmann ihr einige Stunden nicht nur mit Vergnügen, sondern auch mit Gewinn widmen kann.“⁵⁰⁷

⁵⁰⁶ „that numerous class, removed from the wants of labour and the cravings of ambition, enjoying the advantages of leisure, and possessing intelligence sufficient for the formation of sound judgement (...)“, James Grahams: *Corn and Currency*, 2. Aufl. 1826, zit. nach Hobsbawm 1995, S. 87.

⁵⁰⁷ „Altogether the exhibition is one to which even a man of business may devote a couple of hours not only with pleasure but with profit.“ MANCHESTER COURIER, Nr. 234, 20.6.1829, S. 1. „rational amusement“ z.B. in: CAMBRIDGE CHRONICLE, Nr. 2929, 11.12.1818, S. 3.

III. Typologie der Wachsfigurenkabinette vom 17. bis 20. Jahrhundert

1. Figurengruppen im barocken Wachsfigurenkabinett

a) Norditalienische Sacro-Monte-Anlagen

Auf einem Felsplateau über dem Städtchen Varallo in den piemontesischen Voralpen wird Christus der Menge vorgeführt: Blutüberströmt und gesenkten Hauptes steht er auf einem Balkon, ein Scherge fährt ihn wütend an und zerrt an dem Strick, den man ihm wie einem Hund um den Hals gelegt hat (Abb. 33). Vorn am Boden ermahnt ein Soldat zwei spielende Knaben zu größerer Aufmerksamkeit. Unter dem Balkon diskutieren Männer in phantastischen Kostümen, ein Alter in Pantoffeln hebt drohend die geballte Faust, während er sich mit der anderen Hand auf seinen Krückstock stützt (Abb. 34). Zu allen Seiten stehen Zuschauer, rechts stürzen aufgeregt gestikulierende Männer heran, hinter denen andere mit stummem Entsetzen auf die Szene schauen. Ein wimmelndes Ensemble aus bunt bemalten Tonfiguren, architektonischen Kulissen und illusionistischen Hintergrundgemälden fügt sich zu einer suggestiven Darstellung der Bibelszene, die mit über vierzig weiteren Darstellungen den ältesten und prächtigsten der norditalienischen *Sacri Monti* oder „Heiligen Berge“ bildet.



ABB. 33 SACRO MONTE, VARALLO, KAPELLE 33: ECCE HOMO; FIGUREN VON GIOVANNI UND MELCHIORRE D'ENRICO, CA. 1610; IN: Langé/Pensa 1991.

ABB. 34 KAPELLE 33, DETAIL.

Nachdem der Franziskanermönch Bernadino Caimi im Heiligen Land die großen Gefahren für christliche Pilger erfahren hatte, begann er im Jahr 1486 über dem neuen Franziskanerkloster Santa Maria delle Grazie bei Varallo ein Heiliges Land im Miniaturformat, ein „Neues Jerusalem“, zu errichten.⁵⁰⁸ Hier sollten die wichtigsten Heiligtümer Palästinas, die schon im Original unter der Verwaltung der Franziskaner standen, als genaue Kopien nachgebaut und zur gefahrlosen Glaubensfestigung der Ordensbrüder, lokalen Bevölkerung und anreisender Pilger eingesetzt werden. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und besonders seit 1593 unter dem novarresischen Bischof Carlo Bascapé, dem langjährigen Sekretär des Papstes Carlo Borromeo, veränderte sich das Konzept des *Sacro Monte*. Aus dem Nachbau der unzugänglichen Orte der Passion wurde eine chronologisch angeordnete, möglichst realistische Illustration der wichtigsten Lebensstationen und vor allem der letzten Tage und Stunden Christi, deren Vermittlung und Popularisierung erklärtes Ziel des Franziskanerordens war. Die alten Kapellen wurden umgebaut oder abgerissen sowie neue hinzugefügt, so daß am Ende fünfundvierzig Kapellen mit Darstellungen des Lebens und Todes Jesu entstanden waren. Das Interesse hatte sich von den Orten der Geschichte auf die Geschichte selbst verlegt, aus dem „Neuen Jerusalem“ wurde eine „dreidimensionale Bibel“. Mit diesem neuen narrativen Konzept setzten Caimis Nachfolger ein Beispiel, das in den piemontesisch-lombardischen Bergen reichliche Nachahmung fand.⁵⁰⁹

Obwohl der Gebrauch von Bildern im Christentum umstritten war, wurden sie von vielen Gruppierungen als Anschauungsmaterial für die Leseunkundigen benutzt. Vor allem die Franziskaner, Initiatoren der Heiligen Berge in Varallo und anderswo, waren vom Nutzen der Bilder zur Verbreitung des Christentums überzeugt. Seit der Ordensgründer, der Heilige Franz von Assisi, im Jahr 1224 die Vision des Gekreuzigten und dessen unermeßliche Leiden erfahren und als Zeichen seines tiefen Mitleids selbst die Stigmata empfangen hatte, spielte die persönliche affektive Beziehung der Gläubigen zur Passion Christi eine große Rolle im Wirken des Ordens. Zur Vermittlung und Anleitung dieser Durchdringung von eigenem, irdischen Leben mit dem Leben

⁵⁰⁸ Als erstes wurde 1491 die Grabeskapelle, eine genaue Kopie des Gebäudes in Jerusalem, fertiggestellt; es folgten Nachbauten von Gethsemane, Tabor, Golgatha und einiger Teile Nazareths und Bethlehems mit entsprechenden Szenen aus polychromen Figuren. Bernadino Caimi starb 1499. Beschreibung und Literatur in: BUTLER 1888; GOLDHARDT 1908; ASPETTI STORICI 1980; STEFANI PERRONE 1987 und 1994; FREEDBERG 1991, S. 192-196; LANGÉ/PENSA 1991; DEBIAGGI 1996.

⁵⁰⁹ *Sacri Monti* mit verschiedenen Themen gibt es heute noch zum Beispiel in Orta (Leben des Franz von Assisi, begonnen 1583), Crea (Marienleben, 1589), Varese (Die Mysterien des Rosenkranzes, 1578, umgestaltet seit 1605), Ghiffa (Dreifaltigkeit, Mitte des 17. Jh.s), Domodossola (Kreuzigung, 1656),

Christi bedienten die Franziskaner sich nicht nur populärer Traktate und Predigten, sondern auch theatralischer Inszenierungen wie in den Passionsspielen sowie der bildlichen Umsetzung der Passionsthematik in Kreuzwegstationen, Kalvarienbergen und den Heiligen Bergen.⁵¹⁰ Dabei hatten sie gute Argumente für den Bildgebrauch, wie auch ihre Rivalen, die Dominikaner, die eine ähnlich ikonodule Haltung einnahmen. Der Dominikanermönch Michael von Carcano schrieb zum Beispiel Ende des 15. Jahrhunderts:

Bilder der Jungfrau und der Heiligen wurden aus drei Gründen eingeführt: *Erstens*, wegen der Unwissenheit der einfachen Leute, damit jene, die die Schriften nicht lesen können, dadurch, daß sie die Sakramente unserer Erlösung und den Glauben in den Bildern sehen, doch etwas lernen können. Es steht geschrieben: „(...)es ist eine Sache, Gemälde zu verehren, aber es ist eine ganz andere, von einer gemalten Erzählung zu lernen, was zu verehren sei. Was denen ein Buch ist, die lesen können, ist ein Bild dem unwissenden Volk, das es anschaut. Denn in einem Bild können sogar die Ungebildeten sehen, welchem Beispiel sie folgen sollen(...)“ (...) *Zweitens*, Bilder wurden eingeführt wegen der Trägheit unserer Gefühle; so daß Menschen, die nicht zur Andacht angeregt werden, wenn sie die Geschichten der Heiligen hören, wenigstens berührt werden, wenn sie sie in den Bildern sehen, als wären sie tatsächlich anwesend. Denn unsere Gefühle werden mehr durch Gesehene als durch Gehörte Dinge erregt. *Drittens* wurden [die Bilder] wegen unseres unzuverlässigen Gedächtnisses eingeführt [... und] weil viele Leute Gehörtes nicht in Erinnerung behalten können, aber sich wohl erinnern, wenn sie Bilder sehen.⁵¹¹

An die illiteraten, vergeßlichen und wenig sensiblen Leute wandten sich auch die Kapellen des *Sacro Monte*. Ihr Inhalt konnte mit geringen Vorkenntnissen „gelesen“ werden, da ganz konkrete Orts- und Personencharakterisierungen die Bibelgeschichten anschaulich machten. Die illusionistische Ausgestaltung und der lebendige Ausdruck der Figuren machte die Kapellen zusätzlich einprägsam.

Oropa (Marienleben, 17. Jh.) und Belmonte (Rosenkranz, 1712).

⁵¹⁰ SEEGETS 1998, S. 232-235; zu den Kalvarienbergen: ROTH 1994, hier weitere Literatur.

⁵¹¹ „(...)images of the Virgin and the Saints were introduced for three reasons. *First*, on account of the ignorance of simple people, so that those who are not able to read the scriptures can yet learn by seeing the sacraments of our salvation and faith in pictures. It is written: ‘(...)it is one thing to adore a painting, but it is quite another to learn from a painted narrative what to adore. What a book is to those who can read, a picture is to the ignorant people who look at it. Because in a picture even the unlearned may see what example they should follow; (...)’ (...) *Second*, images were introduced on account of our emotional sluggishness; so that men who are not aroused to devotion when they hear about the histories of the Saints may at least be moved when they see them, as if actually present, in pictures. For our feelings are aroused by things seen more than by things heard. *Third*, they were introduced on account of our unreliable memories [... and] because many people cannot retain in their memories what they hear, but they do remember if they see images.“ zitiert in: BAXANDALL 1988, S. 41; s. auch FREEDBERG 1991, S. 192-193.



ABB. 35 SACRO MONTE, VARALLO, AUFGANG ZU KAPELLE 27 (1997).



ABB. 36 SACRO MONTE, VARALLO, HOLZGITTER DER KAPELLE 11 (1997).

Durften die Besucher der frühesten Entwicklungsstadien des *Sacro Monte* dazu noch in die sparsam dekorierten Kapellen eintreten und zwischen den Figuren umhergehen, konnten spätere Pilger die für sie aufgebauten, hochdramatischen Szenen nur durch grobe Holzgitter betrachten. Noch heute sieht man die bunten Figuren in den imitierten Innen- oder Außenräumen erst beim Blick durch die in den Gittern ausgesparten Sichtfenster (Abb. 35 und Abb. 36). Über den Funktionswandel der Anlage und den Schutz der Skulpturen hinaus, hing mit der Einführung der Gitter⁵¹² ein neues Bildkonzept zusammen: Seit ungefähr 1500 wurden machte ein raffiniertes Zusammenspiel von Malerei und Skulptur die Kapellen zu spektakulären Schaustücken, die nur in bestimmten Perspektiven ihre größte Wirkung entfalteten. Wie Bühnenbilder wurden die Innenwände mit Figuren, Gebäuden und Landschaften illusionistisch ausgemalt, so daß die Fresken den Darstellungsraum täuschend echt erweiterten. Die dreidimensionalen Figuren, das kann man noch heute erleben, verschmelzen sowohl optisch als auch gelegentlich physisch mit dem gemalten Hintergrund. In vielen Kapellen vergrößert eine gemalte Menschenmenge die Zahl der skulpturierten Zuschauer und Soldaten, in einigen ergänzen die Gemälde die nur noch teilweise

⁵¹² Nach STEFANI PERRONE 1994, S. 138, setzt die Einführung der Gitter in der zweiten Hälfte des 16. Jh.s mit der allgemeinen Trennung von geistlicher und weltlicher Sphäre in den Kirchen ein. Doch schon die neue, auf optische Täuschung angelegte Kapellenkonzeption von Gaudenzio Ferrari (ca. 1470-1546, in Varallo spätestens 1507-1528) scheint ohne einen räumlichen Ausschluß des Betrachters aus dem Bildraum nicht vorstellbar. Es muß also bereits in der ersten Hälfte des 16. Jh.s Absperungen vor den Kapellen gegeben haben.

ausgeführten Figuren: während der Körper eines Pferdes plastisch aus der Wand herausragt, sind seine Hinterbeine nur noch illusionistisch aufgemalt (Abb. 37).⁵¹³ Diese Übergänge müssen bei allzu naher Betrachtung ihre Wirkung verlieren. Die begrenzenden Gitter aber lenken den Blick in die optimale Perspektive und konzentrieren die Aufmerksamkeit des Betrachters.



ABB. 37 SACRO MONTE, VARALLO, KAPELLE 5: ANKUNFT DER WEISEN AUS DEM MORGENLAND. FIGUREN UND FRESKEN VON GAUDENZIO FERRARI UND MITARBEITERN, 1525-28 (1997).

Außerdem wird die emotionale Wirkung der einzelnen Szenen verstärkt, wenn sie erst im Moment des Betrachtens und nicht schon von weitem her sichtbar sind. So ist in den Kapellen alles auf eine möglichst illusionistische Wiedergabe des Geschehens angelegt, an dem die Besucher als Zuschauer emotional teilnehmen sollen. Zwar sind die Skulpturen nicht aus Wachs gefertigt, sondern aus haltbarerem Holz, Gips oder Terrakotta, doch sind sie den späteren Wachsfiguren eng verwandt: Sie sind täuschend echt modelliert und bemalt,⁵¹⁴ haben Haare und Bärte aus Flachs oder Roßhaar und

⁵¹³ Besonders raffiniert in den Entwürfen von Giovanni d'Enrico (ca. 1560-1644, in Varallo von ca. 1600-1640). Diese Technik des Übergangs von der Drei- zur Zweidimensionalität findet man im 19. Jh. wieder bei den Panoramen, OETTERMANN 1997, S. 49-50. Man muß also noch vor den barocken Deckenbildern und Bühnenbildern die *Sacro-Monte*-Kapellen zu den technischen Vorläufern des Panoramas und Dioramas zählen, auch GRAU 2000, bes. S. 39-44.

⁵¹⁴ Leider sind viele Figuren heute, trotz ambitionierter Restaurierungsprojekte, schlecht erhalten und staubig (Varallo) oder mit einem speckig glänzendem Firnis überzogen (Varese), was die Wirkung der Kapellen beeinträchtigt.

hantieren mit echten Gegenständen wie Seilen oder Lanzen. Die Physiognomien sind größtenteils individualisiert und manchmal sogar Portraits.⁵¹⁵ Einzig die phantastischen Kostüme, vor allem die Rüstungen der Soldaten, deuten an, daß es sich um räumlich und zeitlich entfernte Ereignisse handelt. Dabei ging es nicht um einen historisch genauen Realismus, sondern um die glaubhafte Darstellung der Szenen. Der hochgradige Illusionismus sollte durch maximale Identifikation des Betrachters mit dem Dargestellten eine empathische Reaktion, eine emotionale Auseinandersetzung auslösen. Das Ziel der Anschauung war für die Franziskaner die *compassio*, das Mitleiden, welche der *imitatio*, der Nachfolge Christi, den Weg bereitete. So konnten die Kapellen des *Sacro Monte* als Anreiz zur Ausübung religiöser Praktiken wirken und damit das fromme Leben der Besucher fördern.⁵¹⁶ Die Vorstellung, daß ein ausgeprägter Naturalismus und Illusionismus in der Darstellung Anteilnahme, Erkenntnis und idealerweise eine Verhaltenskorrektur des Betrachters fördert, findet man – jedoch ohne jeglichen christlichen Anspruch – im 19. Jahrhundert auch bei *Madame Tussaud's* wieder.

Bei der Ausgestaltung einiger Szenen auf dem *Sacro Monte* kann man jedoch beobachten, daß die Künstler in ihren Kompositionen über die pädagogische Zielsetzung der franziskanischen Auftraggeber hinausgingen. So findet man zum Beispiel in der *Ecce-Homo*-Darstellung in Kapelle 33 im Vordergrund einen kleinen Hund, dessen vor Aufregung entfahrener Kot ebenso sorgfältig modelliert ist (Abb. 33), wie das Antlitz des Erlösers. Ein solches Detail steht nur noch in loser illustrativer Verbindung zur überlieferten Geschichte, es dient vielmehr der Konkretisierung des Geschehens und der belohnenden Erheiterung der aufmerksamen Betrachter. Damit bietet der *Sacro Monte* seinen Besuchern neben der Vermittlung religiöser Inhalte auch Spaß an der Betrachtung. Die täuschend echte Darstellung der christlichen Szenen oszilliert zwischen der Erzeugung von konzentrations- und verständnisfördernder Identifikation und dem Bereitstellen zerstreuer Unterhaltung. Diese Ambivalenz von Fesseln und Ablenken ist generell ein wesentliches Merkmal des Illusionistischen, das

⁵¹⁵ Der glatzköpfige Alte in Kapelle 33 scheint ein Portrait zu sein, vielleicht von Giovanni d'Enrico, der sich und seinen Sohn in zwei der Skulpturen dargestellt haben soll. In Kapelle 27, Christus vor Pilatus, fügte Antonio d'Enrico die Portraits seiner Brüder Melchiorre und Giovanni in die Fresken ein, SACRI MONTI 1994, S. 165 und 170.

⁵¹⁶ NORA 1995; BENNETT 2001 über den Einsatz und die Funktion affektiver Bilder bei den Franziskanern.

einerseits bestimmte Inhalte unmittelbar und effektiv mitteilen, andererseits aber auch als primitiv empfunden werden kann, weil er die rationale Denkleistung umgeht.

Über der lombardischen Stadt Varese gelegen gibt es einen weiteren *Sacro Monte*, der mit vierzehn Kapellen den Mysterien des Rosenkranzes gewidmet ist.⁵¹⁷ Als der englische Schriftsteller Samuel Butler 1881 diesen und andere Heilige Berge besuchte, gefiel ihm die kunstvolle und detailgetreue Umsetzung der Bibelgeschichten einerseits so gut, daß er einige der Kapellenausstattungen in Varallo oder Varese sogar für wert hielt, im Londoner Museum für Kunst und Kunsthandwerk zu stehen.⁵¹⁸ Andererseits war er jedoch von ihrem populären Erfolg irritiert. Er stilisiert die begeisterten Besucher der Kapellen als ungebildete Bauern, deren Entzückung proportional zur Geschmacklosigkeit der Darstellungen steige. Anders als der kultivierte Reisende sehen sie in den Bildern keine Museumsstücke, sondern sie lassen sich auf die Illusionsmacht der Skulpturen ein und sehen die Dinge, welche die Bilder repräsentieren. So fiel Butler neben dem Museum noch ein weiteres heimatliches Äquivalent ein:

Hör nur auf das unterdrückte ‘oh bel!’, das [den Leuten] entfährt während sie durch ein Gitter nach dem anderen spähen (...). Sie mögen sie genauso sehr, wie unser Volk Madame Tussaud’s.⁵¹⁹

Der Vergleich zum Wachsfigurenkabinett ist angebracht, denn wie in den Wachsfigurenkabinetten waren in den *Sacro-Monte*-Anlagen lebensgroße, polychrome und mit größtmöglichem Naturalismus gestaltete Figuren zu sehen. Sie zeigten bestimmte, normalerweise nur schriftlich oder zweidimensional erfahrbare Inhalte – Bibelgeschichten im Fall der Heiligen Berge, biographische Literatur, gemalte Portraits und Historiengemälde im Wachsfigurenkabinett – detailreich in Farbe und in drei Dimensionen. Die illusionistischen Darstellungen in beiden Zusammenhängen dienten der Wissensvermittlung auf ansprechende Art, der mitfühlenden Anteilnahme am Geschilderten und dem Anreiz des Nachstrebens. Äußerlich und funktional sind sich die Kapellen in Varallo oder Varese und die Räume eines Wachsfigurenkabinetts durchaus ähnlich.

⁵¹⁷ Die Kapellen waren Anfang des 17. Jh.s als Erneuerung eines bereits bestehenden Heiligen Berges entstanden. Beschreibung und Literatur in: BUTLER 1881; BIANCONI/COLOMBO 1981; Lotti 1991.

⁵¹⁸ BUTLER 1881, S. 176. Er meinte das heutige Victoria & Albert Museum.

⁵¹⁹ „Listen to the hushed „oh bel!“ which falls from them as they peep through grating after grating; (...) They like them as our own people like Madame Tussaud’s.“ BUTLER 1881, S. 251. Auf den bevormundenden Ton weist auch FREEDBERG 1991, S. 199, hin.

Allerdings bestand gerade *Madame Tussaud's* Anfang der 1880er Jahre noch hauptsächlich aus aufgereihten Portraitfiguren, die nur minimal aufeinander Bezug nahmen und nicht in illusionistische Kulissen eingestellt waren. Auch das ausgefeilte theologische Programm der Heiligen Berge findet keine Entsprechung im Wachsfigurenkabinett von Madame Tussaud, das spontan seine Richtung ändern und neue Inhalte inkorporieren konnte. Der Vergleich bezieht sich vor allem auf den hohen Grad an Illusionismus und Popularität. Tatsächlich gab es aber früher, im 17. und 18. Jahrhundert, Kabinette mit vielfigurigen biblischen oder mythologischen Gruppen, die zum Teil beweglich und immer möglichst illusionistisch ausgeführt waren und einen über das Dargestellte hinausweisenden programmatischen Aufbau hatten.⁵²⁰ Diese Wachsfigurenkabinette, welche die Themen und Stilmerkmale der Barockkunst teilten und die hier daher als „barocke Wachsfigurenkabinette“ bezeichnet werden sollen, waren vor allem in den protestantischen Gegenden nördlich der Alpen zu finden.

b) Im Doolhof in Amsterdam

In dem Amsterdam-Reiseführer des Deutschen Filip von Zesen aus dem Jahre 1664 findet man folgenden Eintrag:

Vor [dem Antonstor] / zur rechten hand / nach der Amstel zu stehet ein Trink- und spiel-hof; darinnen die zunge mit allerhand wein und bier / ja das auge mit ungemeinen wasser-künsten ergetzet wird. Man pfeget ihn gemeiniglich den Dool-hof / das ist / Irrgarten vor dem Antohnstohre / weil sich darinnen die sinne verwirren und die augen vergaffen / zu nennen.⁵²¹

In den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts, also zeitgleich mit den Phasen der größten Aktivität in Varallo und Varese, entstand im Garten von Sente Peylder der *Doolhof*, ein Gasthof mit Labyrinthgarten, in dem die Gäste zu Konzertmusik und kunstvollen Wasserspielen spazierengehen und dabei eine Reihe von Skulpturen betrachten konnten.⁵²² Einen Teil der Anlage nahm, neben den Tanz-, Trink- und Speisesälen, ein separates „Spielhaus“ ein, „darinnen unterschiedliche geschichte /

⁵²⁰ Möglicherweise war das Wissen um derartige Kabinette, z.B. *Mrs. Salmon's*, Kapitel III.1.c in dieser Arbeit, bei Butler mit der Vorstellung von *Madame Tussaud's* verquickt.

⁵²¹ ZESSEN 1988, S. 190. Doolhof = nl.: Irrgarten.

⁵²² MEIJER 1883; ROEVER 1888; MEIJER 1897, S. 165-167; RENEMAN 1975; EISMA 1998. In einem Amsterdamer Stadtplan von 1625 ist der Doolhof bereits eingetragen, MEIJER 1883, S. 33-34. Über Senten de Peylder s. bes. ROEVER 1888, S. 105-106; zu den Gartenskulpturen WEISSMAN 1897, S. 90 und 117. Die Beschreibung eines Besuches mit den einzelnen Attraktionen bei ZESSEN 1988, S. 367-368; vgl. dazu die Ausstattung der Boboli-Gärten in Florenz mit Automaten und Fontainen, BREDEKAMP 1996.

durch ahrtige bilder / welche meist ein uhrwerk treibet und beweget / gespielt werden“, wie sie von Zesen 1664 beschreibt:

Zuerst siehet man den König Salomon / in königlichen Schlosse / auf seinem reichs-stuhle / mit helbahrten-trägern und leibwächtern umgeben: vor welchem die Königin / mit ihren Kammer-jungfrauen / sich ehrerbietiglich neugende / erscheint. Der König erhebet sich hierauf aus seinem stuhle / doch lesset sich bald wiederum nieder: und die Königin nimt ihren abschied / samt dem frauenzimmer / indessen daß die Spielleute sich höhrenlassen. // Darnach wird die Tochter des Königes Herodes tanzend eingeführet: welche auch kurtzhernach das Haupt des Teuffers / als ihren tanz-lohn / getragen bringet. Hierauf folget die peinigung und ertödtung der Zwölf bohten [Apostel]: auch wie David den großen Goliath mit einer schleider zu boden fellet. Noch siehet man eine ungeheure große Riesin ihr kind an die brust legen: und wie Vulkahn den Kriegs-Gott / mit seiner ehgattin / der schönen Vene / im ehbruche ertapfet / und ein eisernes netzte über sie herwürfet; welches kurtzweilige schauspiel der Sonnen-gott allen Göttern und Göttinnen zu schauen giebet.⁵²³

Die „Erklärungen der vortrefflichen künstlerischen Werke (...) im alten Doolhof“, ein beschreibender Katalog der Anlage von ungefähr 1642⁵²⁴, erwähnt neben den meisten der von Zesen angeführten Figuren noch den predigenden Johannes den Täufer, einen flötenden Pan, eine Szene aus dem Schäferspiel „Granida“,⁵²⁵ mehrere Musikautomaten und die dudelsackspielende Automatenfigur „Jochim“.

Anders als die tönernen Figuren in den Kapellen der Heiligen Berge sahen die Figuren im *Doolhof*, die wohl aus Holz und Gips gemacht waren, nicht nur sehr lebendig aus, sie waren auch noch mittels Uhrwerke bewegt.⁵²⁶ Wie täuschend echt die mechanische Nachahmung der menschlichen Bewegung im 17. Jahrhundert gelingen konnte, mag eine Stelle in Joachim Sandrarts Kunsthistoriographie „Teutsche Akademie“ belegen, wo er von dem Wachsportrait des Habsburger Kaisers Leopold I. berichtet. Eine in

⁵²³ ZESSEN 1988, S. 367-368. Die Riesin, eine Frau Walburgh oder auch Frau Albrecht, kam in der zweiten Hälfte des 17. Jh.s in die Sammlung, MEIJER 1883, S. 130. Ein Stich des Hofes Salomons aus der Bibliothek des Amsterdamer Gemeentearchief, AA 722, weitere bei EISMA 1998.

⁵²⁴ „Verklaringe van treffelijcke konstighe Wercken (...) in den Ouden Dool-Hof (...)“, zwischen 1642 und 1648 gedruckt, abgebildet in: BREDIUS 1897a), Bd. 2, S. 99; sie befinden sich in der Bibliothek des Gemeentearchief Amsterdam, AA 722. Über die Datierung dieses ältesten bekannten Kataloges s. MEIJER 1883, S. 121 und 124, Inhalt: S. 123-133; und RENEMAN 1975, S. 75-83 (nach EISMA 1998). Weitere Kataloge von 1648, 1650 und 1672 sind bekannt.

⁵²⁵ Das Stück ist von Pieter Cornelisz. Hooft (1581–1647) und wurde 1642 erstmals aufgeführt. Die Beziehung zwischen den frühen Wachsfigurenkabinetten, den frühen lebenden Bildern und dem Theater würde eine nähere Untersuchung lohnen, vgl. auch JOOSS 1999, S. 38-41.

⁵²⁶ Im Amsterdamer Historischen Museum befinden sich heute noch die Holzfiguren mit einem Mechanismus aus Metall und Seilen von Goliath, David und einem Schildträger aus dem *Alten Doolhof*, BOONSTRA 2000. Ob alle Figuren aus Holz waren oder es auch bewegliche Wachsfiguren gab, ist nicht bekannt. Zur Technik von Automatenfiguren allgemein s. CHAPUIS/GÉLIS 1928, I. S. 201-224; zu ihrer Bedeutung im 16. und 17. Jahrhundert s. BREDEKAMP 1993, S. 49-52.

Wien erhaltene Wachsüste könnte eine partielle Kopie davon sein.⁵²⁷ Die Figur, die wohl kurz nach der Thronbesteigung Leopolds 1658 entstanden ist, befand sich inmitten „einer großen Mänge schöner Contrafäten“ des Augsburger Bildhauers und Wiener Hofkünstlers Daniel Neuberger in der Wiener Schatzkammer:

Ihro Kayserl. Majestät selbst in rechter Lebensgröße und Ordinari-Kleidung, darinn das Haupt und die Augen sich herum wenden und der ganze Leib sich selbst in einen Seßel vermittelst innerlichen Uhrwerks niedersetzen und wieder aufstehen kan, alles dermaßen natürlich, daß einest der Ungarische Canzler und Bischof von Neutra, als er in dieser Kayserlichen Schatzkammer herum geführt worden und in das Zimmer kommen, wo diese Kayserliche posirte Bildniß geseßen, die sich bey seiner Ankunft aufgerichtet, das Haupt und die Augen hin und her gewendet, sich über solche unverhoffte Kayserliche Gegenwart entsetzet, auf die Knie niedergefallen und um Verzeihung gebetten, daß er sich ohne Befehl dahin zu kommen, auch so lang kniend verblieben, biß der Schatzmeister ihne aufgehoben, gelachtet und den Betrug offen- und kundbar gemacht.⁵²⁸

Offenbar war das automatische Aufstehen und Niedersetzen so etwas wie ein Standard in der Mechanisierung von menschlichen Figuren: Die Figur des Salomon im *Doolhof* führte die gleiche Bewegung aus, und schon 1634 wurde in Berlin die vermutlich von David Psolimar geschaffene, wächserne Sitzfigur des schwedischen Königs Gustav Adolf ausgestellt, die aufstehen und die Augen bewegen konnte.⁵²⁹ Wenn auch die Anekdote über den getäuschten ungarischen Kanzler nicht wörtlich zu verstehen ist, veranschaulicht sie doch den Grad an Realismus, den man den Automatenwachsfiguren zutraute.

Im „Spielhaus“ des *Doolhof* standen aber nicht allein mechanisch bewegte biblische und mythologische Gruppen:

Oben auf einem höheren gestelle befinden sich auch etliche von wachs gemachte bildnüsse unterschiedlicher Fürsten und Herren: als unter andern / des Königs von Frankreich / Heinrichs des vierden / des Fürstens von

⁵²⁷ Daniel Neuberger [?]: Kaiser Leopold I., Wachsüste, 1658 [?], K.K. Hofbibliothek, Wien; abgebildet in: SCHLOSSER 1993, S. 74.

⁵²⁸ SANDRART 1925, S. 235 und 409. Die Figur ist ebenfalls von Daniel Neuberger (ca. 1600-1660); ob er auch den Mechanismus entwarf, ist nicht bekannt, TB 25, S. 402-403; BÜLL 1977, S. 446-447; BRÜCKNER 1966, S. 158 (hier falsch als Ferdinand III.). OTTEN 1988, S. 80 und 81, berichtet eine ähnliche Anekdote über die statische, ca. 1699 angefertigte Wachsfigur Kurfürst Friedrichs III. von Preußen, deren fehlende „Reaktion“ auf den Gruß eines Untergebenen dessen Gramestod verursacht haben soll.

⁵²⁹ Über die Figur Gustav Adolfs von David Psolimar oder Psolmaier (aktiv 1634-1659) s. STENGEL 1969, S. 55. Die Bevölkerung von St. Petersburg hielt auch die 1725 entstandene Wachsfigur Peters des Großen für beweglich, obwohl sie keinen Mechanismus dafür birgt, SHARAYA 1963. Eine Druckgraphik in der Bibliothek des Gemeentearchief Amsterdam (AA 722) gibt die Szene „Het paleis van koning Salomo en koningin Sheba met haar gevolg“ aus dem Alten *Doolhof* wieder, EISMA 1998, S. 236

Uranien / Wilhelms des ersten / und dergleichen mehr: wie auch des letzt
verstorbenen Fürstens aus eben demselben Hause / mit des Vaters und der
Mutter / auch seiner gemahlin / die Königlichen Tochter von Engelland /
und seines sohnes / des itzigen Fürstens von Uranien. Noch siehet man alda
das weib von Meurs / mit dem Herzoge von Albe; und desselben spitzbruder
/ den Wütherich Kromwel.⁵³⁰

Vermutlich auf einer hölzernen Galerie gab es ein Wachsfigurenkabinett mit (unbeweglichen) Portraitfiguren von Statthaltern, Königen sowie anderen bekannten Personen. Ein früherer Katalog nennt außer den erwähnten Figuren auch Darstellungen von Prinz Moritz von Oranien und des schwedischen Königs Gustav Adolf mit seiner Frau und seiner Tochter Christina von Schweden.⁵³¹ Neben diesen politischen Figuren wurde auch immer wieder das Portrait von Eva Vlieghe, dem „Mütterchen von Meurs“, genannt, die Flugblätter bekannt gemacht hatten, weil sie behauptet hatte, 32 Jahre lang ohne Essen und Trinken gelebt zu haben.⁵³² Außerdem war ein Chinese zu sehen, der zu Lebzeiten als „Kuriosität“ im *Doolhof* aufgetreten war. Die Mitte des 17. Jahrhunderts hinzukommende Portraitfigur von Oliver Cromwell wird gleich neben den verhaßten Herzog von Alba gestellt und mit den Worten „Königsmörder und Tyrann von England, Schottland und Irland“ charakterisiert.⁵³³ Die politische Tendenz bei der Zusammenstellung der Herrscherportraits wird aus den wertenden Beschreibungen der Bildnisse in den „Erklärungen“ sowie aus von Zesens Bericht deutlich: Es sind dort die beliebten protestantischen Herrscher wie Wilhelm von Oranien oder Gustav Adolf ausgestellt, sowie die Feindbilder wie der katholische Herzog von Alba und der „Wüterich“ Oliver Cromwell.

Wer die Wachsfiguren angefertigt hat, ist nicht bekannt. Da es im *Doolhof* Brunnenskulpturen und mechanische Figuren von dem angesehenen Bildhauer Albert

⁵³⁰ ZESSEN 1988, S. 367-368. Heinrich IV. (1553-1610); Wilhelm I. von Oranien, gen. der Schweiger (1533-1584); Wilhelm II. von Oranien (1626-1650) mit Vater Friedrich Heinrich (1584-1647) und Mutter Amalie von Solms-Braunfels (1602-1657), seine Frau war Maria Henrietta Stuart (1631-1661, Tochter Charles I.), sein Sohn Wilhelm III. von Oranien, später König von England (1650-1702); Herzog von Alba (1507-1582); Oliver Cromwell (1599-1658).

⁵³¹ „Verklaringe“ nach MEIJER 1883, S. 123-125. Prinz Moritz (1567-1625), Gustav Adolf (1594-1632), Christina (1626-1689). Meijer weist darauf hin, daß es sich, bis auf den Herzog von Alba, den aus Spanien stammenden niederländischen Statthalter (reg. 1567-1573), bei den Herrschern um Verteidiger des Protestantismus handelte, S. 123.

⁵³² Bekannt als „Besje van Meurs“, hatte Eva oder Eefken Vlieghe (1575 bis nach 1630) während einer Hungersnot Gott um Beistand gebeten und daraufhin das Bedürfnis verloren zu essen. Seit 1597 will sie nichts mehr gegessen haben. Ihre Geschichte und ihr Portrait wurden 1611, 1614 und 1615 als Flugblätter veröffentlicht. Nach 32 Jahren angeblichen Fastens wurde sie als Schwindlerin entlarvt; BAB I, 707/133; MEIJER 1883, S. 124. Ein sehr krudes Holzschnittportrait von 1630 in: EISMA 1998.

⁵³³ „Olivier Cromwel, koninkx-moordenaer en Tiran over Engelandt, Schotlandt en Yrlandt“, „Verklaringe“ ca. 1642, nach: MEIJER 1883, S. 131.

Vinckenbrinck gab⁵³⁴, ist es denkbar, daß auch die Wachsfiguren auf diesen Künstler zurückgehen. Möglich ist aber auch, daß der Deutsche David Lingelbach, der das Gasthaus mit seinem Vergnügungsgarten seit 1636 betrieb,⁵³⁵ Urheber, Entwerfer oder zumindest Auftraggeber dieser Figuren war. 1646 kaufte Lingelbach ein Grundstück an der Rozengracht und gründete mit seinem Sohn Philip, einem Uhrmacher, den nun sogenannten *Neuen Doolhof*, der 1648 eröffnet wurde.⁵³⁶ Hier gab es ebenfalls Brunnen und mechanische Figuren; der *Neue Doolhof* scheint größer und prächtiger gewesen zu sein der alte. Diesem machte er mit seinen beweglichen Szenen deutlich Konkurrenz, denn es gab einen dudelsackspielenden Automaten, der „Jochim“ zum Verwechseln ähnlich war und zusammen mit zwei weiteren Musiker-Automaten ausgestellt wurde. Auch die Darstellung der alttestamentarischen Geschichte von Esther und Ahasver im *Neuen Doolhof* glich dem Aufbau der Szene an König Salomons Hof im *Alten Doolhof* sehr.⁵³⁷

Über das Publikum des *Doolhofs* und seiner Attraktionen ist wenig überliefert. Da es einer Herberge und Schank- und Speisewirtschaft angeschlossen war, wurde es sicherlich zum Vergnügen einer möglichst großen Kundschaft angelegt, bezog sein Publikum also aus der Menge der Durchreisenden und den Gästen der Wirtschaft. In einem französischen Reiseführer aus dem Jahr 1772 heißt es dementsprechend: „der Hausherr, der die Wirtschaft betreibt, wünscht sich nicht mehr als daß Kundschaft

⁵³⁴ Die mechnischen Holzfiguren von Goliath, David und seinem Schildträger, um 1648/49 von Albert Vinckenbrinck für den *Alten Doolhof* geschaffen, sind heute im Amsterdamer Historischen Museum zu sehen, EISMA 1996; BOONSTRA 2000. Andere seiner Gartenskulpturen aus dem *Neuen Doolhof* sollen noch im Rijksmuseum erhalten sein, WEISSMAN 1897, S. 117. Albert Jansz. Vinckenbrinck (1604-1649) war Stadtbildhauer von Amsterdam (WURZBACH 2); seine Söhne Abraham (1639-1686), Hendrick und Jan (geb. 1631) waren ebenfalls Bildhauer.

⁵³⁵ Schon die Vorbesitzer hatten Springbrunnen, Orgelautomaten und Bildwerke aufgestellt, die z.T. hydraulisch oder mit Uhrwerken bewegt oder betrieben wurden. Die Brunnen waren von dem Brunnenbauer Jonas Bargeois (gest. 1632). Als Vorbesitzer tauchen mehrere Personen auf: ROEVER 1888 nennt Lubbert Jansz. Root (gest. 1632), EISMA 1998 den Nicolaes Goemaer aus Gent; die personelle Geschichte des alten und des 1648 eröffneten neuen *Doolhof* ist sehr verworren, vielleicht betrieben verschiedene Personen verschiedene Teile des Etablissements. Als David Lingelbach (1592/3-1653), ein Schneider und „constmeester“ oder Mechaniker aus Frankfurt am Main, im September 1636 den hinteren Teil *Cent-de-Peylder's tuin* mietete, begann er mit dem erfolgreichen Ausbau des *Doolhof*, ZESSEN 1988, S. 212-214; MEIJER 1883, S. 120, 122, 127, 128-129; ROEVER 1888, bes. S. 108-111; BREDIUS 1897b), S. 155; WURZBACH 2. Der Zeichner und Kupferstecher Crispin de Passe II (1589/1598-1667/1670) wird gelegentlich als Partner Lingelbachs angesehen, scheint jedoch lediglich der Herausgeber der ersten Kataloghefte gewesen zu sein, MEIJER 1883, S. 33, 120-121; WURZBACH 2. Zu früheren Gärten mit Automatenfiguren s. BREDEKAMP 1996.

⁵³⁶ Neben Philip Lingelbach (1622-1672) gab es noch zwei weitere Söhne, den Maler und Radierer Johannes (1623/24-1674), und den Chirurgen und Komponisten David (1641-1688), der eine Hälfte des *Neuen Doolhof* besaß, die er 1671 an Philip verkaufte; MEIJER 1883, S. 120, 122, 127, 128-129; ROEVER 1888, bes. S. 108-111; BREDIUS 1897b), S. 155; WURZBACH 2; BAB I, 412/274.

⁵³⁷ EISMA 1998, S. 236 und 237.

kommt, die sich in seinem Garten gern amüsieren und seinen Wein trinken möchte.“⁵³⁸ Teil des Amusements waren auch die Bildwerke im „Spielhaus“, die den Gästen vielleicht gegen ein geringes Eintrittsgeld offenstanden. Die Veröffentlichung des Katalogführers läßt darauf schließen, daß das Publikum zumindest zu groß war, um die Figuren einzelnen Besuchern persönlich zu erklären. Sehr exklusiv scheint der Zugang zum *Doolhof* naturgemäß nicht gewesen zu sein, denn es hielten sich auch Diebe und Prostituierte dort auf,⁵³⁹ die von den wohlhabenderen Gästen profitieren wollten. So kann man sich während der Glanzzeit des *Doolhofs* im 17. Jahrhundert ein breites bürgerliches und eher gutsituiertes Stadt- und Reisendenpublikum auch für die Figurensammlung vorstellen.

Wurden schon die Wachsportraits dem Lauf der Zeit durch Neuzugänge angepaßt, veränderte sich auch die Besetzung der beweglichen Bildwerke in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts: Neue Darstellungen wie die Nymphengruppe Chloris und Philida und die apokryphe Bibelgeschichte von Haman und Mardochai verdrängten ältere Stücke. Außerdem gab es jetzt die Figur des „drolligen Hänschen“, das auf der Trompete spielte, sich unter den anwesenden Mädchen eine „Liebste“ suchte und sie laut schnalzend küsste.⁵⁴⁰ Nach 1675 stagnierte jedoch die Entwicklung der Wachsfigurensammlung, die Portraits waren altmodisch geworden, und der *Doolhof* war nur noch als Kinder- und Bauernvernügen bekannt. Eine der letzten Aktualisierungen erfuhren die Wachsfiguren 1795, als im Zuge der Französischen Revolution alle Bildnisse von Königen und Fürsten in Amsterdam verboten und die Herrscherportraits im *Doolhof* wahrscheinlich durch Portraits von Revolutionären ersetzt wurden. Der Glanz und Ruhm des *Doolhof* als vornehme Vergnügungsstätte ließ sich aber auch nach der Befreiung von den Franzosen nicht mehr wiedergewinnen. Als die Stadt Amsterdam die heruntergekommene Anlage im Jahr 1862 kaufte, wurde der Irrgarten geschlossen und der Figurenbestand aufgelöst.

Der Ausstellungsinhalt des *Doolhof* ist charakteristisch für eine ganze Reihe von frühen Wachsfigurenausstellungen, die dem Typus des barocken Wachsfigurenkabinetts

⁵³⁸ „(...)le Maître du logis qui tient Cabaret, ne demande pas mieux que de recevoir Compagnie, qui veuille avoir le plaisir de se divertir dans son jardin, & d’y boire son vin.“ DESCRIPTION D’AMSTERDAM 1772, S. 261. Allerdings soll der *Doolhof* schon Anfang des 18. Jh.s nur mehr für Kinder, „Bauern“, Ausländer und Matrosen attraktiv gewesen sein; MEIJER 1883, S. 131-132.

⁵³⁹ Gelegentlich kam es auch zu Schlägereien und Schlimmerem, EISMA 1998, S. 229.

⁵⁴⁰ Katalogheft „d’Oprechte Aenwijser (...)“, 1675, nach MEIJER 1883, S. 131. Musik und Musikautomaten spielten im *Doolhof* offenbar eine große Rolle, die noch ausführlicher untersucht werden müßte.

entsprechen: Diese waren keine reinen Portraitsammlungen, wie es für die späteren Kabinette in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts charakteristisch sein sollte. Im *Doolhof* waren die Portraitfiguren vielmehr die krönende Ergänzung einer Reihe automatisch bewegter, mehrfiguriger Darstellungen von Szenen aus der Bibel, antiken Mythologie oder antiken Geschichte, welche in den Reisebeschreibungen und den gedruckten Katalogen den ersten Platz einnahmen. Bei diesen narrativen Figurengruppen handelte es sich größtenteils um Themen, die auch in der Historienmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts häufig auftauchten. Vor allem alttestamentarische Sujets, deren malerische Umsetzung im 17. Jahrhundert stark zunahm, waren im *Doolhof* vertreten – möglicherweise zurückgehend auf direkte Vorbilder von Rembrandt und Rubens.⁵⁴¹ Aber auch die naturalistische, bis zum *Trompe-l'oeil* gehende holländische Portrait- und Stillebenmalerei fand ein Equivalent in den täuschend echt wirkenden Wachsportraits oder den Automatenfiguren.

Auffällig ist ein Programm, das nach Art der christlichen Typologie, bei der beispielsweise Bibelszenen des Alten Testaments als Präfiguration eines neutestamentarischen Ereignisses gedeutet werden, die szenischen Darstellungen mit den Herrscherportraits verbindet⁵⁴²: Als Vorbild für die „gute“ Herrschaft der niederländischen Protestanten wie dem im Katalogheft als „Vater des Vaterlandes“ titulierten Prinz Moritz von Oranien oder dem als „Befreier der Protestanten“ bekannten König Gustav Adolf, erscheint Salomon auf dem Thron, die alttestamentarische Präfiguration Christi und als Inbegriff des weisen Königs. Als Vorläufer der „Tyrannen-Herrschaft“ à la Herzog von Alba oder Oliver Cromwell kann man die Darstellung des Königs Herodes sehen, der für den wankelmütigen, beeinflussbaren, unberechenbaren Machthaber schlechthin stand. In der Darstellung des Hirten David als Sieger über den für die Philister kämpfenden Riesen Goliath erkennt man den Wunsch des niederländischen Bürgertums nach Befreiung von der spanischen Fremdherrschaft.⁵⁴³ Der Ausstellung lag also ein politisches „Programm“ zu Grunde, das mit Beispielen aus der Bibel und der Antike sowie mit Beispielen aus der unmittelbaren Vergangenheit und

⁵⁴¹ Vgl. Piglers Sammlung von Barockthemen, PIGLER 1974.

⁵⁴² Diese typologische Funktionsweise ist offenbar noch keinem aufgefallen: Zwar beschreibt MEIJER 1883 den *Doolhof* ausführlich und genau, doch ist ihm die Programmatik der Portraits und Szenen entgangen, denn er berichtet leicht mokant über die scheinbar chaotische Zusammenstellung; auch EISMA 1998, S. 239, spricht von „ratjetoe“ – Mischmasch. Entscheidende Hinweise für die folgende Deutung verdanke ich Stefan Trinks, Berlin.

⁵⁴³ Zur Typologie als „Denkform der Geschichtsbetrachtung“ s. OHLY 1988; zur Selbsteinschätzung der niederländischen Republik als auserwähltes Volk Gottes s. SCHAMA 1988, S. 38-65 und S. 112-143.

der Gegenwart eine ganz bestimmte politische Herrschaftsvorstellung ausdrückte. Der Rückbezug der protestantischen Herrscher auf positive Bibelgestalten legitimierte deren Herrschaft, während unerwünschte katholischen Statthalter und Könige durch das Zurückverfolgen in die alttestamentarische Zeit diskreditiert wurden. Da Lingelbach mehrere geschichtsphilosophische und -wissenschaftliche Bücher besaß⁵⁴⁴, ist ihm die Konzeption eines solchen einfachen aber deutlichen Programms zuzutragen. Darüberhinaus scheint Lingelbach selbst ein Anhänger Gustav Adolfs gewesen zu sein⁵⁴⁵, dessen Portrait im *Doolhof* die Zugabe der Portraits seiner Frau und seiner Tochter Christina noch besonders hervorhob.

Da die Darstellungen der zeitgenössischen oder unmittelbar vorhergegangenen Herrscher ohne szenische Zusammenhänge einzeln standen, sollte hier wohl vor allem die physiognomische Ähnlichkeit wirken. Man kann in ihnen echte Portraits, also physiognomisch ähnliche Darstellungen historisch bestimmbarer Individuen, vermuten, die nach Portraitstichen angefertigt wurden. Die Figuren der alttestamentarischen Herrscher waren dagegen immer in narrativen Zusammenhängen dargestellt, um durch ikonographische Beigaben ihre Identifizierung zu erleichtern. Die Gruppen boten Gelegenheit, illusionistische mechanische Kunstwerke, die im 17. und 18. Jahrhundert so beliebt waren, mit größtem Effekt vorzuführen. Die Bewegungen mehrerer verschiedener Figuren lenkte dabei die Aufmerksamkeit von den einzelnen Figuren ab und verlängerte das staunende Vergnügen. Mit großem Aufwand wurden die Augen als der wichtigste Teil der Physiognomie subtil mechanisch bewegt,⁵⁴⁶ woran man erkennen kann, wie ernst die naturalistische Imitation der menschlichen Bewegung genommen wurde. Die Betrachter sollten möglichst von der „Lebendigkeit“ der Figuren getäuscht und von dieser Sinnverwirrung unterhalten werden.

Tatsächlich war die Ausstellung nicht ausschließlich politisch motiviert. Mit den Portraits des Chinesen, der Riesin oder der ausgezehrten Alten waren Figuren ausgestellt, die, obwohl vermutlich im Katalog mit moralischen Deutungen versehen⁵⁴⁷,

⁵⁴⁴ ROEVER 1888, S. 110, z.B. Geschichtswerke von Sebastian Franck und Willem Baudartius, Pieter Cornelisz. Hoofts „Nederlandsche historieen“, eine Geschichte der niederländischen Revolte gegen die Spanier (1628–47, s. auch weiter oben) sowie einen „Wereltspiegel“.

⁵⁴⁵ So vermutet von MEIJER 1883, S. 120, allerdings ohne Nachweise. Er verließ Frankfurt offenbar, nachdem die Protestanten 1634 in der Schlacht von Nördlingen eine Niederlage erlebt hatten. Auch der mögliche Vorgänger Lingelbachs im *Alten Doolhof*, Nicolaes Goemaer, war Protestant, EISMA 1998, S. 242, FN 15.

⁵⁴⁶ S. BOONSTRA 2000 für eine technische Analyse der Augen von Goliath, David und dem Schildträger.

⁵⁴⁷ Vgl. Deutungen von „Wundern“ und „Monstern“ im 17. und 18. Jh., DASTON/PARK 1998, bes. S. 343–349.

auch wegen ihres ungewöhnlichen Aussehens oder ihrer Aktualität interessant waren. Bildwerke wie der amouröse Trompeter sollte ohne politische Anspielung durch die Nachahmung menschlicher Bewegung die Sinne täuschen, die Besucher mit selbsterzeugter Musik begeistern und einen vergnüglichen Zeitvertreib bereiten. Dazu kamen Darstellungen die, zusätzlich zu ihrer möglichen politischen Bedeutung, sehr gewalttätige Szenen zeigten und damit wohl für eher schaurige Unterhaltung sorgten. Die illusionistische Umsetzung des Martyriums der zwölf Apostel zum Beispiel bot weidlich Gelegenheit, Mord- und Folterszenarien möglichst explizit vorzuführen. Damit erinnert diese Skulpturengruppe an die peinlich genaue Ausarbeitung des geschundenen Leibes Christi auf dem *Sacro Monte* und nimmt die Schreckenskammern in den Wachsfigurenkabinetten am Ende des 19. Jahrhunderts vorweg.

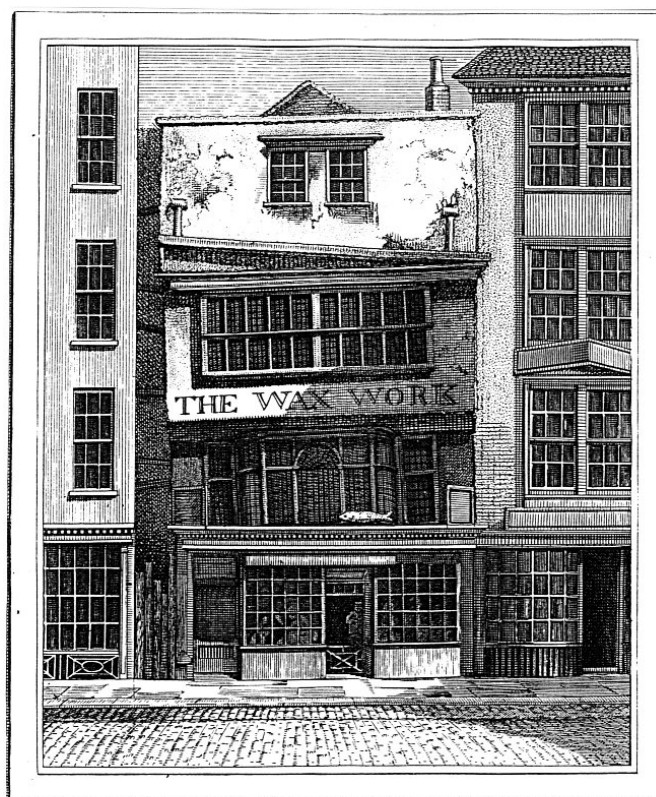
Das Spielhaus des *Doolhofs* bot seinen Besuchern also vielfältige Unterhaltung: Mit einem einfachen, aber deutlichen politischen Programm formulierten die Figuren die Vorstellung von der guten protestantischen Eigenherrschaft der Niederländer, erst als Wunsch, später als Bestätigung. Die illusionistischen Wachsportraits hielten dabei das deutliche Andenken an die Hauptakteure wach. Die mittels Uhrwerke animierten szenischen Bildwerke erstaunten die Besucher durch reizvolle Augentäuschungen, die komischen, tragischen und grausamen Themen rührten, unterstützt von einem hohen Grad an Illusionismus, sie an. Die Auswahl mythologischer oder biblischer Themen für die Darstellung, das die einzelnen Bildwerke zusammenbindende (politische) Programm, der zum Teil durch Bewegung gesteigerte Illusionismus der Figuren und Gruppen bis zur Sinnestäuschung und Ansprechen der Affekte der Besucher machen die Figurenzusammenstellung im *Doolhof* zu einem stilistisch und thematisch „barock“ zu nennenden Wachsfigurenkabinett.

c) Barocke Wachsfigurenkabinette in London

Die früheste Erwähnung einer Wachsfigurenausstellung in England überhaupt ist ein Flugblatt *Bartholomew Fair* in London aus dem Jahr 1647. Es richtet sich gegen die Zensur von Darbietungen auf dem Jahrmarkt. Da unter den Schaustellern auch jemand protestiert, „der Wunder zeigt, aus Wachs gemacht“⁵⁴⁸, kann man davon ausgehen, daß

⁵⁴⁸ „He that shew'd wonders made of waxe, / Spoke in behalf of his fine knacks, (...)“ in: „The Dagonizing of Bartholomew Fayre, caused through the Lord Mayor's Command, for the battering down the vanities of the Gentiels comprehended in Flags and Poles appertayning to Puppet Plays(...), 1647, BL: Mikrofilm 669 f. 11 (71); FROST 1874, S. 31; MORLEY 1880. Ankündigungszettel für Wachsfiguren auf

in London Wachsfigurenausstellungen in der Mitte des 17. Jahrhunderts bereits üblich waren. Die *Bartholomew Fair* blieb ein beliebter Standort für Wachsfigurenkabinette. Der Journalist Ned Ward berichtete 1699 von einem Wachsfigurenkabinett, das den „Tempel der Diana“ darstellte. Als „Lockvogel“ zur Ausstellung diente eine „lustige Figur, deren weit aufgerissener Mund auf und zu klappte und die trommelte, so daß (...) ihre Augen hin und her rollten“.⁵⁴⁹ Bis zur Auflösung der *Bartholomew Fair* 1855 gab es immer wieder Wachsfiguren zu sehen. Auch außerhalb der Messe konnte man im 17. Jahrhundert Wachsfiguren sehen, wie zum Beispiel die Ausstellungserlaubnis des Londoner Bürgermeisters an den Durchreisenden Johann Heinrich Schalch 1685 zeigt.⁵⁵⁰



MRS SALMON'S.
FLEET STREET.

Published June 26-1793 by N. Smith, V. B. Mays Buildings St. Martins Lane

ABB. 38 ANONYM: „MRS. SALMON'S. FLEET STREET (189, FLEET STREET, LONDON)“, KUPFERSTICH, 1793, VERLEGT VON NICHOLAS SMITH.

englischen Messen und Jahrmärkten in GP: Playbills: Fairs.

⁵⁴⁹ „[There] stood a comical figure gaping and drumming, so that his beard wagged up and down like an alderman's chin at a Lord Mayor's feast, and his eyes rolled about (...)“, WARD 1927, S. 189-190; ALTICK 1978, S. 50, 66; MORLEY 1880, S. 331. Zur *Bartholomew Fair* SCHLICHE 1988, S. 89-94.

⁵⁵⁰ Da Schalchs Ausstellung vom Typus der Portraitgalerie gewesen zu sein scheint, soll sie in Kapitel III.2.b hier näher besprochen werden.

Als das älteste festeingerichtete und gleichzeitig das vor *Madame Tussaud's* bekannteste Wachsfigurenkabinett Englands gilt *Mrs. Salmon's Royal Waxworks* in London. Der 1693 verstorbene Wachsbildner Thomas Bennier soll für einen Mr. Salmon Wachsfiguren zum Ausstellen angefertigt haben,⁵⁵¹ das Kabinett muß also schon einige Zeit vor 1693 existiert haben. Spätestens nach 1700 lag die Leitung der Ausstellung und die Herstellung der Figuren bei Mrs. Salmon, deren Name auch nach ihrem Tod im Jahr 1740 und der Übernahme durch eine Mrs. Clark wie ein Markenzeichen untrennbar mit den Wachsfiguren verbunden war.⁵⁵² Aus einem Haus mit dem Zeichen des Goldenen Laches in Aldersgate zog die Ausstellung vor April 1711 in die Fleet Street Nr. 189. Jetzt lag sie zentral „in der Nähe von St. Dunstan's Church, wo es für vornehme Wagen bequemer ist, unbehelligt zu halten“⁵⁵³. Der Verweis auf die Wagen, in denen ihr Publikum anreisen würde, zeigt, daß Mrs. Salmon Ambitionen auf eine wohlhabende Klientel hatte und nicht nur Laufpublikum erwartete. Der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts spezifizierte Eintrittspreis von einem Schilling⁵⁵⁴ richtete sich ebenfalls an die Besserverdienenden. Ein Stich aus dem Jahr 1793 zeigt jedoch, wie heruntergekommen das Haus Ende des 18. Jahrhunderts war (Abb. 38): Als schäbiger, wenngleich charmanter Altbau⁵⁵⁵ sitzt es zwischen zwei Neubauten; von dem linken, elegant verputzten Nachbarn muß es sogar von Balken gestützt werden. Von dem aufgestockten Obergeschoß bröckelt der Putz, und die Balken, die das erste und zweite Geschoß tragen, sind von Alter und Last verzogen. Über dem Eingang des Hauses, das als „Wachsfigurenkabinett“ („The Wax Work“⁵⁵⁶)

⁵⁵¹ PYKE 1973, S. 13; WHINNEY 1964, S. 39-40, hier wird er Peter Bennier genannt.

⁵⁵² UFFENBACH 1934, S. 118, bezeichnet Mrs. Salmon als die Wachsbildnerin des Kabinetts. Nach dem Tod von Mr. Salmon, „the famous waxwork man“ 1718 (ALTICK 1978, S. 52) heiratete Mary Salmon (ca. 1650-1740, nicht: 1760) einen Mr. Steers. Nach ihrem Tod kaufte der Rechtsanwalt Clark die Ausstellung, die dann von seiner Frau geleitet wurde. 1812 wurde die Sammlung erneut verkauft; THORNBURY 1873, Bd. 1, S. 45-46; BELL 1912, S. 536-539; PYKE 1973, S. 126-127; ALTICK 1978, S. 53; zum möglichen weiteren Schicksal der Figuren s. Kapitel III.2.c in dieser Arbeit.

⁵⁵³ Zitat: Anh. 4, D7; auch D6. Uffenbach sah 1710 in der Gemeinde St. Martin le Grand entweder in der Nähe des Stadttors Aldersgate oder in Aldersgate Straße noch sechs Räume, UFFENBACH 1934, S. 118. Auf einem späteren Ankündigungszettel sind vier vermerkt, die Adresse wird mit „beim Goldenen Lachs an der Tempelschranke, nahe St. Dunstons Kirche“ angegeben (Anh. 4, D7). Im April 1711 heißt es in einer Anzeige im *Spectator*, die Ausstellung sei auf der Nord-Seite von Fleet-Street, „near Chancery Lane“, ADDISON 1711, S. 150, kurz darauf wird die Hausnummer 189 konkretisiert, (Anh. 4, D8). Die Ortsangaben sind wichtige Datierungshilfen.

⁵⁵⁴ Erstmals in Anh. 4, D9.

⁵⁵⁵ Das linke Haus mit seinen hochgereckten Schiebefenstern im späten georgianischen Stil vom Ende des 18. Jh. macht den Kontrast besonders deutlich. Nummer 189 mit dem kleinteiligen, Holzgerahmten vorspringenden Fenstern im ersten und zweiten Stock stammt noch aus der Zeit vor dem Großen Feuer 1666. Mitsamt dem Wachsfigurenkabinett ist es hier daher als historische Kuriosität dokumentiert.

⁵⁵⁶ Im heutigen Sprachgebrauch plural.

bezeichnet ist, ist ein Fisch angebracht – offenbar hatte Mrs. Salmon den goldenen Lachs aus dem Haus in Aldersgate mitgenommen und zu ihrem Ladenschild gemacht. Auf dem Stich erkennt man hinter den Fenstern und der Tür schemenhafte Gestalten – ob Wachsfiguren oder echte Menschen, ist unklar gelassen, offenbar wollte der Künstler den sinnverwirrenden Charakter der Ausstellung andeuten. Ende 1794 war das Haus offenbar endgültig baufällig, denn es sollte abgerissen werden. *Mrs. Salmon's* zog in ein schräg gegenüber liegendes, etwas eleganteres Haus, Nummer 17, Fleet Street, wo die Ausstellung im Januar 1795 eröffnete und bis zu ihrer Auflösung 1812 verblieb.⁵⁵⁷

Schon *Mrs. Salmon's* hatte große Konkurrenz: Da waren zum einen Mr. und Mrs. Goldsmith, die 1695 in der „London Gazette“ ihre lebendig-echte Portraitfigur der im Jahr zuvor verstorbenen Königin Mary II. annoncierten.⁵⁵⁸ In einer anderen Zeitung erschien 1702 der Hinweis, daß Mrs. Goldsmith nun auch das lebensechte Portrait des verstorbenen Königs William III. sowie die Figuren „mehrerer verdienstvoller Personen, mit einem fein gearbeiteten Bankett und anderen bemerkenswerten Dingen“ ausstellte.⁵⁵⁹ Als zweite Konkurrentin Mrs. Salmons ist eine Mrs. Mills überliefert. Eine Zeitungsanzeige von 1696 und ein barock gestalteter Ankündigungszettel von 1702 oder später⁵⁶⁰ scheinen die einzigen Hinweise auf ihr Kabinett zu sein: Im inneren Gang des *Exeter 'Change*, einer Art Ladenpassage am Strand, zeigte sie den „gegenwärtigen Hof von England in Wachs, nach dem Leben [modelliert] und lebensgroß“ sowie die Darstellungen antiker Persönlichkeiten wie Kleopatra und Marc Anton. Da Mrs. Mills anbot, Portraits von Verstorbenen zu machen, war sie vermutlich selbst Wachsbildnerin.

⁵⁵⁷ Auch in 17, Fleet Street gab es wieder einen Fisch über dem Eingang, wie ein Stich für „Dr Hughsons Description of London“ (von Charles Turner Warren nach Jacob Schnebbelie) von 1807 zeigt (GP: Noble Collection, A 236; JJ: Waxworks 3). MORNING HERALD (London), 28.1.1795; ALTICK 1978, S. 53. Das Haus, obwohl mehrfach umgebaut, existiert noch heute als „Prince Henry's Rooms“, LONDON COUNTY COUNCIL o.J.

⁵⁵⁸ LONDON GAZETTE, Nr. 3066, 28.3.1695, und Nr. 3073, 22.4.1695: „The Effigies of her late Majesty of Blessed Memory [Mary II., +1694], is curiously done to the Life in Wax, and Dresst in Coronation Robes, at Mr. Goldsmiths in Green Court in the Old Jury, London.“ Eine weitere Anzeige befindet sich in *The Post Man and Historical Account*, Nr. 359, 7.8.-9.8.1697, BL: Burney 115. Möglicherweise handelte es sich bei Mr. und Mrs. Goldsmith auch um die gleiche Person, ASHTON 1919, Bd. 1, S. 138 (nach PYKE 1973, S. 55). Die Königin war, anders als in Schalchs Ausstellung, bei den Goldsmiths offenbar nicht als Tote dargestellt.

⁵⁵⁹ „(...) effigies of his late Majesty, King William III. [+1702], (...) is curiously done to the life in wax (...) Likewise the effigies of several persons of quality, with a fine banquet, and other curiosities in every room (...) are all to be seen at Mrs. Goldsmith's, in Green Court, in the Old Jury, London.“ Leserbrief an *The Post Angel or Universal Entertainment*, 1702, zitiert in REILLY 1953, S. 79 (nach PYKE 1973, S. 55). Mehr ist über ihre kommerzielle Ausstellungstätigkeit nicht bekannt; über ihre Memorialfiguren in Westminster Abbey s. Kapitel III.2.a in dieser Arbeit.

⁵⁶⁰ Anzeige in *The Post Man and Historical Account*, Nr. 116, 4.2.-6.2.1696 (nach PYKE 1973, S. 93); Ankündigungszettel (JJ: Waxworks 1, und BL: Harl. 5931, fol. 88, Nr. 264). Abgedruckt in ALTICK 1978, S. 51, und PYKE 1973, S. 92-93. Anh. 4, D5.

Mrs. Salmons Ausstellung scheint dagegen wesentlich größer und vielfältiger gewesen zu sein, überschneit sich zum Teil aber auch mit dem Figurenbestand der anderen. Gleichzeitig mit Mrs. Mills, also ab 1702, zeigte sie ebenfalls eine figurenreiche Darstellung des aktuellen englischen Hofes:

Ihre exzellente Majestät Königin Anne in einem Thron, in Begleitung von Fürsten, Grafen und Exzellenzen, geistlich und weltlich, mit Hofdamen und -jungfern, vornehmen Herren, Pagen und den Leibgardisten (...) ⁵⁶¹

Auch die Portraits des vorherigen Königspaares William III. und Mary II. gehörten, wie bei Mrs. Goldsmith und Mrs. Mills, zur Ausstellung. Nach der Geburt des Thronfolgers 1762 und zur Heirat des Duke of York 1791 fand man jeweils neue Figuren in der Ausstellung.⁵⁶² Weiterhin waren ab spätestens 1705 König Charles I. auf dem Schafott mit beigelegten Figuren und König Charles II. mit seiner verstorbenen Frau zu sehen sowie „lebendige Darstellungen der bekanntesten Könige, Königinnen und Prinzen, die für Tugend, Witz und Schönheit berühmt sind“.⁵⁶³ Später kamen noch Henry VII. und VIII. mit ihren Frauen und Königin Elizabeth I. hinzu. Sie alle waren gekleidet nach der „altertümlichen“ Mode ihrer Zeit und mit einem „Bericht ihres Lebens und ihrer Regierungszeit“, also erklärenden Tafeln oder Erzählungen, versehen.⁵⁶⁴ Neben den englischen Königen gab es Portraits von fremdländischen Herrschern, wie dem „türkischen Serail, oder: die Tyrannei Mahoments III. mit dem Tod von Igrene, Prinzessin von Persien“ oder den „Cherokeesen-König“ mit seinen zwei Häuptlingen.⁵⁶⁵ Zum ersten Mal tauchte hier auch ein Selbstportrait der Künstlerin, Mrs. Salmon, auf. 1710 sah es der deutsche Englandreisende Zacharias Conrad von Uffenbach: „An ihrer Figur der Königin sowie einer von sich selbst konnten wir sehen, daß ihre Arbeit sehr korrekt ist. Sie hat sich mit einem Kind auf dem Schoß dargestellt“.⁵⁶⁶ Auch in den Portraitkabinetten des späten 18. und des 19. Jahrhunderts waren diese Künstlerportraits als Beweis für die Kunstfertigkeit der Modelleure und die Wahrhaftigkeit ihrer

⁵⁶¹ Anh. 4, D6.

⁵⁶² Der Thronfolger war der spätere Prinzregent und König George IV., Ankündigungszettel, s. WILLSON DISHER 1950, S. 200 (nach ALTICK 1978, S. 53). Hochzeitszeremonie: Kleiner Ankündigungszettel, 1791 (JJ: Waxworks 1).

⁵⁶³ Anh. 4, D6.

⁵⁶⁴ Anh. 4, D6 und D10.

⁵⁶⁵ Anh. 4, D6 und D8, sowie: Ankündigungszettel ca. 1762, in: WILLSON DISHER 1950, S. 200 (nach ALTICK 1978, S. 53); Anh. 4, D10 und D11. Die Cherokeesen sind auch in dem Bericht eines Besuchers von 1793 erwähnt, ALTICK 1978, S. 53. Mit Igrene ist vielleicht die byzantinische Kaiserin Irene aus dem 12. Jh. gemeint, GALERIE 1995, S. 281.

⁵⁶⁶ „But we could see that her work is very accurate from her figure of the Queen as well as one of herself. She has represented herself holding a child on her lap.“ UFFENBACH 1934, S. 118.

Darstellungen verbreitet, denn sie konnten meistens direkt mit dem Vorbild verglichen werden.⁵⁶⁷

Wie schon im *Doolhof* machten aber die Portraits nur einen Teil der Ausstellung aus. Von Uffenbach berichtete, daß die Figuren „alte Sagen, besonders die englischen“ darstellten.⁵⁶⁸ Noch bis ins frühe 19. Jahrhundert konnte man hier Szenen betrachten wie die „Nonnen vom Somersetshire, die sich die Nasen und Oberlippen abschnitten, um ihr Keuschheitsgelübde zu halten als die Dänen in dieses Land einfielen“ oder die „Aufbahrung der Gräfin Margaret von Heningbergh, mit ihren dreihundertfünfundsechzig Kindern, die sie, hervorgerufen durch den unüberlegten Wunsch einer armen Bettlerin, alle auf einmal gebar und die auf die Namen John und Elizabeth getauft sind“.⁵⁶⁹ Das Portrait von Königin Elizabeth I. war begleitet von einer Darstellung ihrer Hofdame Lady Margaret Russel, die sich der Legende nach in den Finger stach und verblutete, weil sie an einem Sonntag gearbeitet hatte.⁵⁷⁰

Themen der antiken Mythologie und Geschichte waren stärker als im *Doolhof* vertreten. Es gab zum Beispiel Darstellungen von der Römerin Harmonia „deren Vater dazu verurteilt wurde, im Gefängnis zu verhungern, und der überlebte, indem seine Tochter ihn mit ihrer eigenen Brust stillte“⁵⁷¹; eine Darstellung des Tempels der Diana, „mit ihren jungfräulichen Priesterinnen (...) und der Priesterin Ephigenia (...) am Hochaltar, die kurz davor ist, den Prinz Orista [Orestes] zu opfern“⁵⁷²; die „holde Prinzessin Andromeda, an einen Felsen gekettet, um von einem Seeungeheuer verschlungen zu

⁵⁶⁷ Sich selbst dargestellt haben z.B. auch Madame Tussaud und J. Springthorpe.

⁵⁶⁸ „representing ancient tales, specially English ones“ UFFENBACH 1934, S. 118.

⁵⁶⁹ Nonnen: Anh. 4, D6, D7, D10, D11. Countess of Heningbergh oder Hannenburgh: Anh. 4, D8-11; die niederländische Gräfin Margaretha van Henneberg soll 1266 oder 1276 mit 52 Jahren auf ein Mal für jeden Tag im Jahr ein Kind geboren haben, weil sie einer Frau ein Almosen verweigert und sie gleichzeitig des Ehebruchs bezichtigt haben soll; in Loosduinen bei Den Haag sollen ein Gemälde dieser Familie, die beiden Taufbecken der Kinder sowie eine Inschrift erhalten sein. In der Kirche von Loosduinen sollen die Gräfin und ihre Kinder, die alle am selben Tag wie die Mutter gestorben sein sollen, begraben sein; BAB 309, 388-392, und 439, 343-346. Daß die Legende in England aus Reiseberichten bekannt war bezeugt ASHTON 1919, S. 213.

⁵⁷⁰ Anh. 4, D9-11. Lady Russels Portrait war auch in Mrs. Jarleys fiktionalem Kabinett ausgestellt, vgl. DICKENS 1998, S. 218 und 598; sowie in *Mr. Riley's Royal Wax-Work*: „Figure of a beautiful Lady, who died in Consequence of a Prick of her Finger“, Ankündigungszettel, 1820-1830 (JJ: Waxworks 3). Tatsächlich starb Elizabeth (sic) Russel (1575-1601), „maid of honour“ Elizabeths I., an Schwindsucht. Da sie in ihrem Grabmonument in Westminster Abbey auf einen am Boden liegenden Totenkopf zeigend dargestellt ist, entstand die Legende, sie sei durch einen Stich in den Finger verblutet, BBA II 1746, 001-003.

⁵⁷¹ Anh. 4, D6 und D8. Eigentlich eine Darstellung der Sage von Pero, die ihren zum Hungertod verurteilten Vater Cimon mit der Brust nährt, auch als „Caritas Romana“ bekannt, PIGLER 1974, Bd. 2, S. 300-307.

⁵⁷² Anh. 4, D7; vgl. Wachsfigurenkabinett auf der *Bartholomew Fair*, 1699: WARD 1927, S. 189-190.

werden⁵⁷³; das Zelt des König Darius⁵⁷⁴ und, wie auch schon bei Mrs. Mills zu sehen, Marc Anton und Kleopatra⁵⁷⁵. Aus dem Alten Testament war außer der im Barock so beliebten Geschichte von Susanna und den beiden Alten⁵⁷⁶ nur noch eine ganz ungewöhnliche Szene dargestellt:

Die Riten des Moloch, oder: die unmenschliche Grausamkeit: mit den kanaanäischen Frauen, die ihre Erstgeborenen dem häßlichen Götzen opferten, in dessen Bauch ein brennender Ofen war, der die unglückseligen Kinder vernichtete.⁵⁷⁷

Als letzter Programmpunkt waren 1705 noch Automatenfiguren aufgeführt, zum Beispiel

eine alte Frau, die eine Tür öffnet und, als sie Gevatter Zeit mit der fast abgelaufenen Sanduhr sieht, sie schnell wieder schließt, weil sie noch nicht sterben will; [Gevatter] Zeit schüttelt sorgenvoll den Kopf und seine Uhr, weil er mit ansehen muß, daß das Alter so unwillig ist, ans Ende zu denken.⁵⁷⁸

Von diesen mechanischen Figuren war wohl die Darstellung von Old Mother Shipton am bekanntesten: Die Figur der legendären englischen Seherin, die sich am Ausgang der Ausstellung befand, war durch eine Feder mit einer Fußbodendiele verbunden und verabschiedete die Besucher, wenn sie beim Betreten der Diele den Mechanismus auslösten, mit einem Tritt in den Hintern; die Feder setzte noch eine weitere Figur in Bewegung, die den Getretenen in den Weg schnellte und sie mit einem Besen bedrohte.⁵⁷⁹

Mit Ausbruch der Französischen Revolution gab es auch neue Ausstellungsstücke, die sich auf aktuelle Ereignisse bezogen, zum Beispiel „die verzweifelte Königin von Frankreich und der Dauphin“ oder „die schrecklichen Zellen der Bastille, mit

⁵⁷³ Anh. 4, D9-11. Ovid Met. IV., PIGLER 1974, Bd. 2, S. 21-26.

⁵⁷⁴ Anh. 4, D10 und D11. Die Mutter des Perserkönigs Darius III., Sisygambis, seine Frau Stateira mit ihren Kindern und anderen Frauen knien vor dem Sieger Alexander dem Großen, PIGLER 1974, Bd. 2, S. 357-359.

⁵⁷⁵ Anh. 4, D9-11.

⁵⁷⁶ Anh. 4, D9-11. PIGLER 1974, Bd. 1, S. 218-228.

⁵⁷⁷ Anh. 4, D8.

⁵⁷⁸ Anh. 4, D6.

⁵⁷⁹ Noble 1869, S. 115; THORNBURY 1873, S. 45-46; ASHTON 1919, S. 212-213; DAILY TELEGRAPH?, 14.7.1889 (CWAC: Ashbridge 760/1); BELL 1912, S. 537-538; SMITH 1949, S. 86; ALTICK 1978, S. 52. Eine Figur von Mother Shipton war auch nahebei in Rackstrow's Museum in der Fleet Street zu sehen, ALTICK 1978, S. 56. Die angebliche Hexe und Prophetin „Mother Shipton“ soll um 1500 gelebt haben; unter ihrem Namen wurden um 1640 mehrere politische Traktate veröffentlicht, EB 1911; TIMBS 1872, S. 359. Ähnliche Figuren, bei denen der Betrachter unwissentlich einen Bewegungsmechanismus auslöste, gab es in der Gartenarchitektur seit dem 16. Jh., BREDEKAMP 1996, und auch im *Neuen Doolhof* in Amsterdam.

inhaftierten Gefangenen, und dem Mann in der eisernen Maske“. Zwar waren diese Szenen oben auf den Ankündigungszetteln erwähnt, waren aber nicht besonders hervorgehoben. Die verzweifelte Königin Marie-Antoinette war noch nach dem Portrait des gerade verstorbenen Predigers John Wesley angekündigt und nicht prominenter als zum Beispiel die Figuren von „Charlotte und dem sterbenden Werther“⁵⁸⁰.

Die Ausstellung von *Mrs. Salmon's* bestand also ähnlich der im *Doolhof* aus einer scheinbar ungeordneten Kombination von Portraits zeitgenössischer und historischer Personen mit Darstellungen fiktiver, biblischer, mythologischer und sagenhafter Gestalten, als Einzelportraits oder in Gruppen, zum Teil, wenn auch zu einem geringeren als in Amsterdam, mechanisch bewegt. Die Szenen stammen wie auch im *Doolhof* größtenteils aus dem Kanon der barocken Bibel- und Historienmalerei. Betrachtet man das scheinbare Durcheinander der Szenen näher, fällt auf, daß es eine ikonographische Verbindungslinie zwischen den einzelnen Themen gibt: In dem Figurenbestand zu Anfang des 18. Jahrhunderts⁵⁸¹ handeln fast alle Darstellungen von weiblichen Tugenden und Schwächen, wobei die Mutterschaft besonders hervorgehoben ist. Diese weiblichen Eigenschaften waren in quasi typologischen Folgen mit Beispielen aus der Antike und dem Christentum veranschaulicht, manchmal ergänzt von Beispielen aus der lokalen oder jüngeren Vergangenheit: So wurde die Fruchtbarkeit einerseits durch ein antikes Beispiel, dem Kultbild der vielbrüstigen Diana von Ephesos⁵⁸² in ihrem Tempel, versinnbildlicht, andererseits durch die Darstellung der 365-Kinder-gebärenden Gräfin von Heningbergh. Für Mutterliebe stehen die antike Massagetenkönigin Tomyris (Thomira) und die britische Stammesführerin Boadicea (Boudicca oder Voaditia) aus dem 1. Jahrhundert n.Chr. Erstere rächt ihren Sohn Spargapises, der in dem vom Perserkönig Cyrus, einem abgewiesenen Freier, entfachten Eroberungskrieg starb⁵⁸³, letztere führte ihr Volk aus Rache für ihre von den römischen Besatzern beleidigten Töchter in den Aufstand.⁵⁸⁴ Die

⁵⁸⁰ Kleiner Ankündigungszettel, 1791, Rückseite (JJ: Waxworks 1): „A Striking Likeness of The late Celebrated Mr. John Wesley. The Horrible Cells of the Bastile, With the Man in the Iron-Mask, The Queen of France and the Dauphin in Distress, Entirely new Figures; Charlotte and the Dying Werter (...)“; auch: Anh. 4, D11.

⁵⁸¹ Anh. 4, D6-8.

⁵⁸² Anh. 4, D7. Allerdings wurde hier die Diana von Ephesos mit der Jagdgöttin Diana/Artemis verwechselt: Während die Überschrift des Ankündigungszettels den Tempel der „ephesischen Göttin“ verspricht, ist es Diana/Artemis, deren Kultbild von Orest mit Hilfe seiner Schwester, der Diana-Priesterin Iphigenie geraubt wird, wie die weitere Ausführung auf dem Zettel angibt.

⁵⁸³ Zur Geschichte und Bedeutung von Tomyris s. HANSMANN 1993, S. 236-237, 266, dort auch ausführliche Literatur; GALERIE 1995, S. 347.

⁵⁸⁴ EB 1911.

Frau und die Mutter des besiegten Darius zeigen ihre Mutterliebe, indem sie sich in einer später ausgestellten Szene demütig zu Füßen des Siegers Alexander dem Großen werfen, um für das Leben ihrer Kinder zu bitten. Auch Mrs. Salmon stellt sich als Mutter zunächst mit einem Kind auf dem Schoß, später mit drei ihrer Kinder dar.⁵⁸⁵ Eine nur schwache Liebe zu ihren Kindern bewiesen dagegen die kanaanäischen Frauen, die ihre Erstgeborenen dem heidnischen Gott Moloch opferten, ohne um sie zu kämpfen. Eine Mutterliebe im übertragenen Sinne zeigte sich in der Kindsliebe der Harmonia, die ihren Vater vor dem Hungertod rettete. Stellvertretend für Tugend der bewahrten Jungfräulichkeit werden die keuschen Priesterinnen der Diana, allen voran die Oberpriesterin Iphigenie (Ephigenia), gezeigt, denen das christliche Beispiel der Nonnen von Somersetshire aus dem 9. Jahrhundert entspricht. Im Serail Mahommeds III. standen möglicherweise orientalische Schönheiten als Negativbeispiel unmoralischer Promiskuität dagegen. Um 1760 gab es auch eine Darstellung der „keuschen Susanna, von den zwei Richtern des Ehebruchs bezichtigt“, allerdings nicht als erotische Toiletteszene im Garten, wie sie im 16. und 17. Jahrhundert beliebt war, sondern als Gerichtsszene mit Susannas Familie und dem Propheten Daniel, der ihre Unschuld beweist.⁵⁸⁶ Diese Ausführung betont nicht nur die siegreiche Keuschheit Susannas, sondern auch ihren Status als gute Ehefrau und Mutter. Seherische Frauen sind vertreten in der Figur der trojanischen Königin Hekabe (Heccuba), Mutter des Paris, die sich im Traum die Zerstörung ihrer Stadt hervorrufen sieht. Die „sechs Sybillen“, die Augustus das Kommen Christi vorhersagten⁵⁸⁷, entsprechen diesem Frauentypus ebenso wie die englische Prophetin Mother Shipton, die die Besucher des Kabinetts so unsanft auf die Straße beförderte. Die Frauen haben auch im übertragenen Sinne die Fäden des Lebens in der Hand: sie sind nicht nur als „drei Schwestern“, also Parzen oder Nornen, dargestellt, sondern auch in Gestalt der Königin Tomyris, die den Tyrannen Cyrus tötet. Auch ihren eigenen Lebensfaden meinen sie, in der Hand zu haben, wie die humoristische Automatenfigur der Alten vorführte, die dem Tod die Tür vor der Nase zuschlug.

Wie schon die Darstellungen von biblischen und antiken Themen im *Doolhof*, kann man auch die besonders ausführliche bildliche Behandlung von weiblichen Schicksalen

⁵⁸⁵ Spätere Beispiele in Anh. 4, D9-11.

⁵⁸⁶ Anh. 4, D9. Ab 1785 ist die Szene im Garten dargestellt, Anh. 4, D10-11. Zur Susanna-Deutung GALERIE 1995, S. 329-346.

⁵⁸⁷ Meist ist die Szene nur mit der tiburtinischen Sybille dargestellt.

in *Mrs. Salmon's* als eine Herrscher- oder vielmehr Herrscherinnenikonographie deuten. Tatsächlich waren Frauen seit Ende des 17. Jahrhunderts wieder verstärkt an der Regierung Englands, Schottlands und Irlands beteiligt: Als ihrem Mann, dem Oranier William III., gleichberechtigte Regentin bestieg 1689 Königin Mary II. den Thron. Nach dem Tod des Königs 1702 regierte Königin Anne, der das „Vivat Reginae“ am Ende von Mrs. Salmons Ankündigungszetteln galt. Die Überschrift eines dieser Ankündigungszettel von 1711 oder später, „Die königlichen Nachkommen, oder: die Tragödie der Jungfer“⁵⁸⁸, kann man direkt auf Königin Anne beziehen, denn keines ihrer 17 Kinder erreichte das Erwachsenenalter – für Anne eine persönliche Tragödie, für die britische Monarchie ein existentielles Problem: Als auch Annes Sohn William, Duke of Gloucester, im Alter von nur elf Jahren starb, brach die Thronfolge der Stuarts ab und das protestantische Haus von Hannover mußte zur Nachfolgedynastie bestimmt werden, um Großbritannien nach Annes Tod vor katholischer Herrschaft zu bewahren. Vor diesem Hintergrund gewinnen besonders die Familiengruppen und Mutterschaftsdarstellungen in *Mrs. Salmon's* an Bedeutung.

Die Königin ist aber nicht nur ihren leiblichen Kindern, sondern auch ihren Landeskindern eine Mutter. So kann man die dargestellten Szenen der Ikonographie für „gute“ beziehungsweise „schlechte Regierung“ zuordnen und als Herrscherlob auslegen. Da der Herrscher, auf den sich die Bilder in *Mrs. Salmon's* Anfang des 18. Jahrhunderts beziehen, weiblich ist, stellen die Wachsfiguren vor allem Frauenschicksale dar. Sie belegen, daß die Frau physisch, geistig und moralisch dem Mann ebenbürtig sein kann und daher gleichermaßen zum Regieren befähigt ist.⁵⁸⁹ Daß Königin Anne selbst in Form eines Portraits dem Wachsfigurenkabinett vorsitzt, assoziiert sie noch stärker mit den vorgeführten Eigenschaften. So erkennt man in den Darstellungen die Kardinaltugenden Gerechtigkeit (Daniel mit Susanna, Tomyris, negativ: Cyrus), Klugheit (Iphigenie, Sybille), Stärke und Entschlossenheit (Tomyris, Boadicea) und Mäßigkeit (Negativbeispiel: Cyrus, von Tomyris für seine Unmäßigkeit bestraft). Von den christlichen Tugenden sind vor allem die Nächstenliebe (Harmonia, Negativbeispiel: kanaanäische Frauen) und der Glaube (Fides: Susanna) repräsentiert.

⁵⁸⁸ Anh. 4, D8. „The Maid's Tragedy“ war darüberhinaus der Titel eines um 1611 von Francis Beaufort und John Fletcher verfaßten, bekannten Theaterstücks, dessen Text u.a. 1711 und 1717 in London wieder aufgelegt wurde. Ein möglicher inhaltlicher Zusammenhang zu der Darstellung bei *Mrs. Salmon's* ist jedoch nicht zu erkennen.

⁵⁸⁹ HANSMANN 1993, bes. S. 240-241 und 258-275; über die Befähigung zur Tugend und den Streit um die Ebenbürtigkeit der Frau mit dem Mann seit dem ausgehenden Mittelalter (*Querelle des femmes*)

Weitere Herrschertugenden wie Keuschheit (Diana-Priesterinnen, Susanna, Nonnen aus Somersetshire, Negativbeispiel: Serail Mahommeds), Voraussicht (Sybille, Hekabe, Mother Shipton) oder Demut (Frau und Mutter des Darius, Andromeda, Negativbeispiel: Alte, die dem Tod die Tür zuschlägt) lassen sich ebenfalls wiederfinden.

Bildnisreihen berühmter Persönlichkeiten aus Vergangenheit und Gegenwart, auch biblische, legendäre, mythologische oder literarische Gestalten, die mit bestimmten Tugenden oder Lastern assoziiert sind und diese symbolisch vertreten, sind als *uomini illustri*-Zyklen der Renaissance und als *femmes illustres*- oder *-fortes*-Reihen des 16. und 17. Jahrhunderts bekannt.⁵⁹⁰ Diese nach bestimmten, jeweils unterschiedlich zugeschnittenen Programmen zusammengestellten Portraitgruppen bildeten einen Katalog von *exempla virtutis*, von Tugendbeispielen. Sie waren in den Repräsentationsräumen von Palästen und Rathäusern den Herrschern, Regierungsmitgliedern oder, wenn sie außen an Gebäuden angebracht waren, ihren Untertanen Vorbilder zur ständigen Erinnerung an eine gute Regierungs- oder Verhaltensweise und eine Ermahnung zur Tugend. Gleichzeitig drückten diese Zyklen bestimmte ethische Ideale aus, die auch die Auftraggeber für sich in Anspruch nahmen. So waren sie neben der Tugendmahnung auch Instrumente zur Repräsentation von Macht und Legitimation von Herrschaft auf der Grundlage der präsentierten Qualitäten.⁵⁹¹ Repräsentation und Legitimation waren besonders bei den von Herrscherinnen in Auftrag gegebenen Zyklen mit weiblichen Protagonisten, den *femmes fortes*-Reihen, wichtige Funktionen, denn ihr Machtanspruch stand oft im Widerspruch mit der ihnen zugewiesenen Geschlechterrolle.⁵⁹² Die Bilder leiteten diesen Anspruch typologisch her und dienten zum vorteilhaften Vergleich mit der Herrscherin. Darstellungen, in denen berühmte Persönlichkeiten als typische Sinnbilder für bestimmte Eigenschaften oder Verhaltensweisen auftreten, sind aber auch die Figurengruppen in den barocken Wachsfigurenkabinette wie das im *Doolhof* und besonders *Mrs. Salmon's*. Gerade die selten dargestellte Königin Tomyris deutet auf

SCHLUMBOHM 1980; ZIMMERMANN 1995.

⁵⁹⁰ HANSMANN 1993, bes. S. 26-98, ausführliche Lit.-Hinweise; Art.: „uomini illustri“, in: LDK 7; über *femmes forte*-Zyklen GALERIE 1995, darin bes. BAUMGÄRTEL 1995; SCHLUMBOHM 1980.

⁵⁹¹ Das Ziel solcher typologischen Fürstenspiegel war es, den „Herrscher der Kritik zu entrücken..., ihn aber gleichzeitig auf eine moralische Verantwortlichkeit zu verpflichten“, BORGSTEDT 1988, S. 206-208, Zitat S. 207.

⁵⁹² GALERIE 1995, darin bes. GAEHTGENS 1995 über die Rolle der französischen Regentinnen im 16. und 17. Jh., und KROLL 1995.

den Einfluß dieser Bilderfolgen auf letzteres Kabinett hin, denn man findet sie vor allem in den französischen *femmes fortes*-Zyklen des Barock.⁵⁹³ Auch das Aufnehmen von mahnenden Negativbeispielen, die im Wachsfigurenkabinett zu finden sind, ist von den Bildniszyklen berühmter Männer und Frauen her bekannt. Der mit den *uomini illustri* eng verwandte, nordeuropäische Topos der „neun guten Helden“ (*neuf preux*, weiblich: *preuses*) basiert darüberhinaus auf einer Kombination von berühmten Vertretern der drei Zeitalter – Antike, Altes Testament und christliches Zeitalter, also nach-antike Geschichte und Gegenwart – so wie auch einige der bei Mrs. Salmon's verbildlichten Tugenden, zum Beispiel die Keuschheit oder die Voraussicht, durch Beispiele aus der Antike, dem Alten Testament und dem gegenwärtigen christlichen Zeitalter verkörpert sind. Das Wachsfigurenkabinett der Mrs. Salmon und vermutlich die meisten als barock zu charakterisierenden Wachsfigurenkabinette stehen also klar in der Tradition der politisch motivierten *uomini illustri*- und *femmes forte*-Zyklen der Renaissance und des Barock. Beide Formen der Bildnissammlung beruhen auf eng verwandten Denk- und Bildprogrammen.

Ob Mrs. Salmon die literarische und bildliche Tradition der *uomini illustri*, *femmes fortes*, *neuf preux* oder *preuses*, bewußt war, ist nicht belegt. Da Mrs. Salmon aber selbst sicherlich seit ihrer Kindheit mit weiblichen Rollenmodellen konfrontiert wurde, ist es mehr als wahrscheinlich, daß sie sich auch in ihrem Kabinett mit verschiedenen Formen weiblichen Verhaltens beschäftigte. Obwohl es keine expliziten Hinweise gibt, kann man auf Grund der inhaltlichen Parallelen zu den barocken Ausstattungsprogrammen mit Bildnissen „starker Frauen“ vermuten, daß der Ausstellung ursprünglich ein konkretes Programm zu Grunde lag. Während es noch keinen tradierten Themenkanon für Wachsfigurenkabinette gegeben zu haben scheint, waren Beschreibungen und Kommentare zu den Bilderzyklen, die ihrerseits auf gedruckte Sammelbiographik und Geschichtsschreibung zurückgehen, leicht erhältlich.⁵⁹⁴ Falls Mrs. Salmon selbst das Wissen für die Ausarbeitung eines Programms nicht gehabt haben sollte – über ihre Bildung oder Ausbildung ist nichts bekannt – wäre es denkbar, daß sie einen ikonographisch gebildeten Autoren darum

⁵⁹³ GALERIE 1995, S. 347. Die von SCHLUMBOHM 1980, zitierten französischen Beispiele aus der Mitte des 17. Jh.s enthalten alle die Königin Tomyris. HANSMANN 1993, S. 235, weist Tomyris als eine der „neun guten Heldinnen“ (*neuf preuses*) nach. Sie untersucht vor allem den wohl bekannteste Zyklus dieser Art, von Andrea del Castagno in der Villa Pandolfini in Florenz um 1450 gemalt, der die Bildnisse dreier berühmter Frauen enthält, darunter die Gestalten der cumäischen Sybille (nicht der tiburtinischen, wie üblich) und der Tomyris.

bat.⁵⁹⁵ Im Laufe der Jahrzehnte ihres Bestehens wurde die Sammlung dann wahrscheinlich durch Neuzugänge sukzessive zu einer immer weniger gerichteten Ansammlung von Wachsbildern abgeschwächt und das Programm wurde immer weniger erkennbar. Auch wurden im 18. Jahrhundert unter dem Einfluß der Aufklärung besonders in Frankreich neue Vorbilderprogramme entwickelt. Die „neun guten Helden“ der drei Zeitalter wurden von dem moderneren Konzept der *Grands Hommes* verdrängt, das in den Wachsfiguren der Portraitkabinette wie dem von Curtius und Madame Tussaud aufgenommen wurde. So erscheint das barocke Starke-Frauen-Programm bei *Mrs. Salmon's* Ende des 18. Jahrhunderts nicht nur gegenüber den neuen *exemplum virtutis*-Reihen veraltet⁵⁹⁶, sondern auch gegenüber der Konkurrenz im eigenen Metier.

d) *Mrs. Hojos und der anatomierbare Samson*

Der Übergang vom barocken Wachsfigurenkabinett zum „moderneren“ Typus des Portraitkabinetts, bei dem parataktische Reihen, also unverbunden nebeneinander aufgestellte Portraitfiguren die biblischen oder mythologischen Figurengruppen ersetzen, läßt sich an der Ausstellung von Mrs. Hojos zwar erstaunlich spät, aber auch besonders deutlich nachvollziehen. Die physiognomisch genaue Wiedergabe von historischen Individuen findet offenbar über die anatomisch genaue Wiedergabe vom Inneren des menschlichen Körpers Eingang in das Wachsfigurenkabinett. Anfang der 1830er Jahre stellte Aghela de Hojos (auch Madame oder Mrs. Hoyos) in der Surrey Rotunda bei Blackfriars Bridge in London ihr „herrliches Kabinett mit antiken und modernen Wachsfiguren“ aus.⁵⁹⁷ Die beiden Hauptattraktionen ihrer „gerade vom Kontinent eingetroffenen“ Sammlung stellten die Geschichte von Samson und Delilah

⁵⁹⁴ HANSMANN 1993, S. 66-69.

⁵⁹⁵ In einer Anekdote wird ihre Tochter, über die sonst nichts bekannt ist, mit der Theaterwelt in Verbindung gebracht, ANGELO 1904, S. 309-314; auch BELL 1912, S. 489-490. Falls dieser Kontakt länger bestand, hätte auch Mrs. Salmon hier einen intellektuellen Austausch haben oder einen Programmautoren finden können.

⁵⁹⁶ Veraltet wirkte es in jedem Fall: Die Stiche, welche die Ausstellungsgebäude zeigen, Nummer 189 und Nummer 17, Fleet Street, waren als Dokumente für Stadt-Antiquare gedacht – letzterer ist mit „Specimen of Antient Building“ betitelt. Da in beiden Bildern das Wachsfigurenkabinett extra eingezeichnet war, galt es offenbar wie seine Gebäude bereits als antiquarische Kuriosität.

⁵⁹⁷ „a Splendid Cabinet of Ancient & Modern Wax Figures“, Ankündigungszettel 1830 (JJ: Waxworks 1), siehe Anh. 4, D12; auch in: TWYMAN 1970, S. 242. Davor stellte sie in Nummer 172, High Holborn, in London aus (ALTICK 1978, S. 339), 1832 findet man sie in Portsmouth, Ankündigungszettel 1832 (PCL, Madden Collection, Nr. 354), und im September 1832 in Nummer 182, Fleet Street, London, Ankündigungszettel 1832 (JJ: Waxworks 1); Ankündigungszettel 1834 (GP: C 26.52). Wahrscheinlich ist „Aghela“ ein Druckfehler von „Anghela“.

dar sowie die „Griechische Tochter“ – eine Version der schon bei *Mrs. Salmon's* ausgestellten Harmonia, die ihren Vater im Gefängnis vor dem Hungertod bewahrte.⁵⁹⁸ Vielleicht hatte sie diese Gruppe beim Verkauf von *Mrs. Salmon's* 1812 erworben, denn sie scheint lediglich die Ausstellerin, nicht, wie Mrs. Salmon, Wachsmodelleurin gewesen zu sein. Auch der Samson ist nicht von ihrer Hand, sondern von dem „gefeierten Künstler“ Cabale, dem Napoleon im Jahre 1813 eine Medaille dafür verliehen haben soll.⁵⁹⁹ Auf einem Ankündigungszettel von 1832 wird die Gruppe beschrieben:

Samson ist schlafend auf einem Sofa dargestellt, mit dem Liebesgott Cupido zu seinen Füßen – rechts vom Betrachter sieht man Soldaten der Philister in kriegischer Ausrüstung, eingeschlossen in eine Stahlrüstung, Helm und Harnisch, wie sie in den Tagen Julius Caesars getragen wurde. Bei Samsons Kopf sieht man Delilah mit seinen sieben Haarlocken, worin seine große Stärke lag; dahinter eine alte Frau, ihre Dienerin, mit dem Anführer der Philister, der ihr eine Börse mit Gold für ihre verräterische Täuschung [Samsons] gibt.⁶⁰⁰

Mit der prominenten Ankündigung der Namen Samson und Delilah und der Gruppe der „Griechischen Tochter“ setzte Mrs. Hojos noch auf die Zugkraft von vielfigurigen Szenen mit dramatischen Bibel- und Sagenthemen, während andere Wachsfigurenaussteller wie Madame Tussaud schon lange Darstellungen der jüngsten Krönungen von Georges IV. oder William VI. sowie die aktuellen Portraits von Sir Walter Scott oder Mrs. Siddons zeigten. Jene barocken Figurengruppen mußten angesichts dieser populären Präsentationen aktueller berühmter Persönlichkeiten altmodisch wirken.

Bald veränderte sich auch die Betonung auf Mrs. Hojos Ankündigungszetteln. Ihr Samson war nämlich einer Ankündigung von 1835 nach keine gewöhnliche Darstellung einer Bibelgestalt, sondern eine anatomische Figur, die

⁵⁹⁸ „Grecian Daughter (...) sustaining [her father's] life from her breast“, Anh. 4, D12. Diese Wachsfigurengruppe war um 1817 auch in *Churchman's Grand Exhibition* zu sehen: „Wonder Working Virtue; Or, the Grecian Daughter Suckling the Father.“ Ankündigungszettel (Kopie in MTA); und in den 1840er Jahren in Mr. Simmons' Kabinett, Ankündigungszettel (JJ: Waxworks 1).

⁵⁹⁹ Anh. 4, D12, und Ankündigungszettel 1832 (JJ: Waxworks 1). Der Künstler Cabale ist in den gängigen Künstlerlexika nicht erwähnt.

⁶⁰⁰ „Samson is represented sleeping on a Sofa, with Cupid the God of Love at his feet – on the spectator's right is seen Philistine soldiers in warlike attire, encased in steel armour, cap and breast-plate, as worn in the days of Julius Caesar – at the head of Samson is seen Delilah with the seven locks of his hair, in which his great strength lay; behind an old woman, her attendant, together with the Chief of the Philistines delivering her the purse of Gold for her treachery in deceiving him.“ Ankündigungszettel 1832 (JJ: Waxworks 1).

nach eingehender Betrachtung der ganzen [Figuren-]Gruppe in Gegenwart [der Besucher] anatomiert und genau beschrieben wird, – Kopf und Brust werden geöffnet und das Innere mit den geistigen und lebenserhaltenden Körperteilen offengelegt, wie auch die Muskeln, Venen und Arterien des linken Armes.⁶⁰¹

In Florenz ist heute noch eine ähnliche, wenngleich spätere anatomische Darstellung, der Torso eines jungen Mannes von Luigi Calamai, ausgestellt⁶⁰². Bei der ohne Beine und rechten Unterarm wiedergegebenen jugendlichen Gestalt sieht man allerdings nicht nur den geöffneten Brustkorb und den auf die Blutgefäße anatomierten linken – also dem Herzen näheren – Oberarm, sondern auch den Bauch mit den Eingeweiden und die Hoden freigelegt; anders als beim Samson ist das Gehirn nicht zu sehen. Auch muß der Samson eine ganze Figur gewesen sein, deren Äußeres vollständig modelliert war. Nur am Kopf und an der Brust war wohl die äußere Wachsschicht abnehmbar, um das Innere bloßzulegen.⁶⁰³ Außerdem muß man sich Mrs. Hojos Figur wesentlich kräftiger vorstellen als Calamais, schließlich war Samson mit übermenschlichen Kräften begabt und entsprechend muskulös – für ein anatomisches Demonstrationsobjekt war der imaginierte Körper des alttestamentarischen Helden daher auch ideal proportioniert. Die Verbindung von Bibelgeschichte und anatomischer Darstellung war jedoch in den 1830er Jahren schon seltsam antiquiert. Zwar war es schon Ende des 18. Jahrhunderts üblich, bei anatomischen Schauobjekten, auch wenn sie nur aus Wachs waren, durch Fiktionalisierungen oder moralisierende Kontexte auf den Blick ins Körperinnere vorzubereiten; dazu konnten auch Portraits von hingerichteten Verbrechern dienen, deren reale Körper tatsächlich der zum Teil öffentlichen Sezierung und Ausstellung ausgesetzt waren.⁶⁰⁴ Doch genügte meist schon ein Hinweis darauf, daß die Pose des dargestellten Körpers einem antiken Kunstwerk nachgebildet worden war. Die sehr aufwendige Einbindung des verhältnismäßig wenig darbietenden anatomischen Modells in die Bibelgeschichte zeigt, daß Mrs. Hojos' Samson 1830 eine Figur mit überholter Konzeption war – falls die Szene nicht aus mehreren, ursprünglich nicht zusammenhängenden Figuren zusammengesetzt war. Seit im letzten Drittel des 18.

⁶⁰¹ Anh. 4, D13.

⁶⁰² Abbildung in *ENCYCLOPAEDIA ANATOMICA* 1999, S. 615, und *LEMIRE* 1990, S. 54.

⁶⁰³ Eine solche sukzessive Zergliederung eines anfangs vollständig nachgebildeten Körpers durch Abheben von einzelnen „Türen“ aus der Körperoberfläche war bei den anatomischen „Venus“-Figuren üblich, s. Abbildungen z.B. in *ENCYCLOPAEDIA ANATOMICA* 1999 oder in *JORDANOVA* 1989b).

⁶⁰⁴ *HANSEN* 1996, bes. S. 664-665; *JORDANOVA* 1989b); über anatomisierte Verbrecher: *MACGREGOR* 1884; *RICHARDSON* 1989. Ein Beispiel für ein anatomisiertes Verbrecherportrait in Wachs ist der Kopf von Cartouche, dem französischen Räuber, den Guillaume Desnoués anfertigte und in seinem anatomischen

Jahrhunderts vor allem in Florenz und Bologna umfangreiche Studiensammlungen mit anatomischen Wachsmodeilen angelegt worden waren, kamen immer mehr Aussteller mit Modellen, meist in Anlehnung an die berühmte Florentiner Sammlung als „florentinisch“ bezeichnet, nach Großbritannien, wo es Ende des 18. Jahrhunderts mehrere private anatomische Museen gab⁶⁰⁵. Besonders beliebt war vor allem für populäre Ausstellungen die weibliche Anatomie, so zum Beispiel eine Figur, die Antonio Serantoni aus Florenz vorstellte:

[D]as Äußere des Modells stellt eine weibliche Figur dar, die von der Venus de Medici abgeformt wurde. Das Innere verdeutlicht bei der Zergliederung die verschiedenen Funktionen des menschlichen Körpers und belegt auf das Perfekteste die Ordnung und Schönheit, die das Werk des SCHÖPFERS durchdringt.⁶⁰⁶

Vermag auch der christliche Aspekt der Ausstellung nicht ganz zu überzeugen, schließlich ist ein antikes Bildwerk wiedergegeben und die anatomische Darstellung als unbekleideter, wohlgeformter Frauenkörper den potentiell voyeuristischen Blicken preisgegeben, so darf man doch die pädagogische Funktion dieses Einblicks ins Innere des Körpers nicht unterschätzen: Die Darstellung in Wachs war um 1800 das beste und modernste Medium zur Verbildlichung des menschlichen Körperinneren, und die Anatomie der weiblichen Reproduktionsorgane waren immer schon von ernstzunehmendem wissenschaftlichen wie populären Interesse.⁶⁰⁷

War Mrs. Hojos' Samson konzeptuell und thematisch veraltet, vermochte sie die Figur doch noch mit einem aktuellen Bezug auf die in Verruf geratene Praxis der

Kabinett zeigte, LEMIRE 1990, S. 74-76.

⁶⁰⁵ Z.B. die Sammlung der Brüder William und John Hunter, oder die Wachsmodeile und Präparate von Benjamin Rackstrow in Fleet Street, BRIEF DESCRIPTION 1790; ALTICK 1978, S. 54-56, 339-342. 1736 kam in London die anatomische Sammlung des französischen Wachsbildners Guillaume Desnoués zur Versteigerung, CURIOUS FIGURES 1736, die dann noch bis Ende des 18. Jh.s u.a. im Strand in London ausgestellt war, BRIEF DESCRIPTION 1790; THOMSON 1793; ALTICK 1978, S. 54-55; LEMIRE 1990, S. 72-77. 1828 wurde nach einer Tour durch London, Bristol, Dublin, Liverpool, Manchester, Leeds und York in Birmingham eine „superb anatomical Venus dite Medicis in Wax“ von „Monsieur Esnaut“, wahrscheinlich eine Verballhornung von Desnoués, ausgestellt, Ankündigungszettel 1828 (JJ: Waxworks 3). Über italienische Sammlungen s. CERE ANATOMICHE 1979; ANATOMICAL WAXES 1995; ENCYCLOPAEDIA ANATOMICA 1999 und KLEINDIENST 1990.

⁶⁰⁶ Ankündigungszettel, 1. Hälfte 19. Jh. (GP: Box: Misc., Folder D, Folder R, Q); auch: Anh. 4, D14. Serantoni erscheint als Illustrator von Paolo Mascagnis (ca. 1755-1815) anatomischen Wachsmodeilen, LEMIRE 1990, S. 388, vielleicht war er nur Aussteller, der mit dem Werk eines anderen unter eigenem Namen Geld verdiente? KADÁR 1977 weist darauf hin, daß diese Venusfiguren meist gar nicht die „Venus de Medici“ nachahmen.

⁶⁰⁷ JORDANOVA 1989a), S. 36-38; JORDANOVA 1989b). Noch im Frühjahr 2001 stellt der „Plastinator“ Gunter von Hagens als Werbung für seine „Körperwelten“-Ausstellung unter großem Aufsehen der Berliner eine plastinierte und am Bauch anatomierte Schwangere in einem durch die Stadt kreuzenden Bus aus, Susanne Lenz: „Die lockende Leiche“, in: BERLINER ZEITUNG, 8.2.2001, dabei ein Photo mit einer sehr interessierten jungen Frau.

Leichenbeschaffung für Anatomievorlesungen aufzuwerten. Im Januar 1829 war in Edinburgh William Burke hingerichtet worden, der mit seinem Freund William Hare Menschen zum Verkauf ihrer Leichen ermordet hatte. Angekauft wurden die toten Körper von einem prominenten Arzt, um sie zu sezieren. Der Prozeß um Burke und Hare zeigte deutlich, wie schwierig es war, Leichen zum Studium der Anatomie zu bekommen, so daß man nun verstärkt nach Alternativen suchte.⁶⁰⁸ So pries auch Mrs. Hojos 1830 ihren anatomischen Samson als ein zeitgemäßes und moralisch überlegenes Instrument der Aufklärung, das „den Gebrauch von Leichen [zur anatomischen Erziehung] überflüssig“ machen würde.⁶⁰⁹ War 1830 der Name „Samson“ Blickfang des Ankündigungszettels und die von Napoleon dem Künstler überreichte Medaille die einzige Erläuterung zur Figur, so wurde auf den Ankündigungszetteln von 1832 und 1835 ihre didaktische Funktion ausführlich beschrieben. Die vorher so gerühmte, vermutlich drastisch-groteske Darstellung der alten Dienerin mit der Geldbörse – offenbar um nach ikonographischer Tradition die Habgier als Triebfeder weiblichen Handelns auszudrücken – wird dagegen nicht mehr erwähnt. Die szenische Handlung mit biblisch-moralisierendem Inhalt tritt auf den Ankündigungen hinter die erläuternde „Handhabung“ der Figur und ihre wissenschaftlich-aufklärerische Bedeutung zurück. Dies ist nicht die einzige Modernisierung, die man an der Werbung für das Kabinett ablesen kann. Drei Ankündigungszettel für Mrs. Hojos’ Ausstellung von 1832 und 1835⁶¹⁰ verweisen jetzt auch auf eine Anzahl von Portraits berühmter Persönlichkeiten, wie sie Madame Tussaud schon seit Jahren ausstellte: William Shakespeare, Napoleon Bonaparte, Walter Scott oder die verstorbene Kronprinzessin Charlotte. Zahlreich vertreten waren auch Portraitfiguren von Mördern, wie Burke und Hare oder dem grausamen Gespann aus John Bishop and Thomas Williams, die 1831 einen Jungen umbrachten, um seinen Körper an das anatomische Institut des Londoner King’s College zu verkaufen. Damit wurden die Portraits, also auf physiognomischer Ähnlichkeit, nicht auf ikonographischer Konvention beruhende Darstellungen bestimmter Individuen zu einem wichtigen Teil der Ausstellung. Der Erfolg von

⁶⁰⁸ RICHARDSON 1989. Unter anderem inspirierte dieser Vorfall Jeremy Bentham dazu, die freiwillige Stiftung des eigenen Körpers nach dem Tod an die Wissenschaft zu popularisieren, wie er es selbst für seinen Leichnam verfügt hatte, vgl. Kapitel II.1.b in dieser Arbeit; zu Burke und Hare s. auch Kapitel II.3.b.

⁶⁰⁹ „with a view to superseding the use of dead bodies“, Ankündigungszettel in EMI (nach ALTICK 1978, S. 339). Mrs. Hojos stellte später auch Portraitfiguren von Burke und Hare aus, Ankündigungszettel 1832 (JJ: Waxworks 1).

⁶¹⁰ Ankündigungszettel 1832 (JJ: Waxworks 1); Ankündigungszettel 1834 (GP: C 26.52); Anh. 4, D13.

Samsons „Körperinneren“ hatte Mrs. Hojos offenbar vom Interesse der Besucher an Wachsdarstellungen mit empirischer Grundlage überzeugt. Daher kündigte sie nun die auf der traditionellen barocken Ikonographie beruhenden Gruppen weniger prominent an als ihre Portraitfiguren. Gelegentlich wieder auftauchende „barocke“ Elemente wie Bibelszenen, mythologische Gruppen oder mechanische Figuren wie der „russische General Suarrow, (...) die einzige mechanische Wachsfigur der Welt, die so großartig konstruiert ist, daß sie sich auf Befehl des Aufsehers im Bett aufsetzt und sich dem Publikum verneigt“, bleiben Einzelfälle.⁶¹¹ Ein über die einzelnen Darstellungen übergreifendes, auf christlich-moralischen Zuordnungen basierendes Bildprogramm wie im *Doolhof* oder bei *Mrs. Salmon's* gab es nicht mehr.

⁶¹¹ Anh. 4, D13. Über das weitere Schicksal von Mrs. Hojos' Kabinett ist nichts bekannt. Möglicherweise wurde ein Teil ihrer Sammlung in den 1840er Jahren in das Kabinett von Mr. Simmons in 167, High Holborn aufgenommen: die „Griechische Tochter“ und die ungewöhnliche Figur des „anatomischen“ Samson waren dort ebenso zu sehen wie die auch schon bei Mrs. Hojos angekündigten Portraits der Mörder Bishop und Williams; Ankündigungszettel Mr. Simmons, 1840er Jahre (JJ: Waxworks 1).

2. Das Wachsfigurenkabinett als Portraitgalerie

a) *Ex-voto-Figuren und die Effigiessammlung in Westminster Abbey*

In seinem Aufsatz über die Geschichte der Portraitbildnerei in Wachs bezeichnet Julius von Schlosser die Entstehung des Wachsfigurenkabinetts als das Ablösen einer sakralen Praxis von ihrem ursprünglichen Kontext:

Denn wie die Kirche das älteste Museum gewesen ist, so war sie, so sonderlich es klingen mag, im Grunde auch die älteste Stätte für das Panoptikum. Wir brauchen nur nochmals an die Annunziata in Florenz und das noch erhaltene Museum von S. Maria delle Grazie bei Mantua zu erinnern.⁶¹²

Wegen des seit dem 14. Jahrhundert anhaltenden Brauchs der Darbringung portraitähnlicher Votivfiguren⁶¹³ erschien auch Aby Warburg die Florentiner Kirche Santissima Annunziata i Servi als ein „Wachsfiguren-Kabinet“ und ein „Panoptikum“⁶¹⁴. Schon 1401 war die Kirche mit ihrem wundertätigen Madonnenbild als Aufstellungsort für die lebensgroßen Figuren aus Wachs so beliebt, daß der Zugang neuer Skulpturen aus Platzgründen auf die soziale Elite beschränkt werden mußte.⁶¹⁵ 1447 wurden die Figuren auf Podesten und Galerien entlang der Mittelschiffwände neu geordnet: an der einen Seite waren die Votive der Florentiner aufgebaut, an der anderen die der fremden Fürsten, die ihre Portraits auf der Durchreise gestiftet hatten. Überliefert sind unter anderem die Darstellungen des Bildhauers und Architekten Filarete, des Kaisers Friedrich III., des dänischen Königs Christian I., der Fürstin

⁶¹² SCHLOSSER 1993, S. 89-91. Es gibt keine Geschichte der Wachsbildnerei, die nach den antiken *imagines*, den illusionistischen Wachsbüsten nach Totenmasken römischer Patrizier, nicht sogleich die lebensechten Ex-Voto-Figuren in Italien und Funeraleffigies in Frankreich und England als Wurzeln der Figuren im Wachsfigurenkabinett erwähnt, neben Schlosser z.B. BLONDEL 1882, BÜLL 1977, WALDMANN 1990.

⁶¹³ Als Votive, Ex Voti oder Voti (florentinisch: *bóti*) bezeichnet man Gemälde oder Skulpturen, die auf Grund eines Versprechens (lat.: *ex voto*) für göttliche Intervention (Errettung aus Gefahr, Genesung von Krankheit) meist der Muttergottes gestiftet werden. Die Gegenstände sind oft, aber nicht immer, aus Wachs. Votivfiguren stellen ihre Stifter als Ganzkörperportraits, meist in Lebensgröße, dar; KRISS-RETENBECK 1972, S. 277-278; REINLE 1984, S. 10-29; FREEDBERG 1991, S. 136-160; GEHEILT 1996; VELDEN 1998.

⁶¹⁴ WARBURG 1902, S. 11, S. 31; SCHLOSSER 1993, S. 59, 162, spricht auch von einem „historischen Porträtmuseum“.

⁶¹⁵ WARBURG 1902, S. 29. Da die Herstellung der platzintensiven lebensgroßen Votive sehr kostspielig gewesen sein muß, kam sie ohnehin nur für die Wohlhabenden in Frage. Figuren stellten immer nur eine kleine Gruppe der Votive dar, weitaus häufiger gab es kleinere Gegenstände aus Wachs oder auch Silber, VELDEN 1998, S. 130-131.

Isabella d'Este, den Päpsten Alexander VI., Leo X. und Clemens VII., des Gonfaloniere Pier Soderini und eines türkischen Paschas.⁶¹⁶

Zur Identifizierung der Figuren, die nun überall in der Kirche verteilt waren, trug bei, daß sie mit der Kleidung und den Zeichen des Standes ihrer Stifter angetan waren. Die Hauptmänner und Condottieri zeigten sich beispielsweise in ihren Rüstungen und mit Fahnen und Schilden, gelegentlich sogar zu Pferde;⁶¹⁷ manche waren – wie später im Wachsfigurenkabinett – in den tatsächlich zu Lebzeiten getragenen Kleidern zu sehen. Das prominenteste Beispiel dafür sind die drei Votivfiguren Lorenzo de' Medici, die seine Verwandten und Freunde als Dank für seine Rettung beim Pazzi-Attentat 1478 aufstellen ließen. Man hatte die Figuren bei dem besten Wachsmodelleur der Stadt, Orsini Benintendi, bestellt, und stiftete sie an drei verschiedene Heiligtümer.⁶¹⁸ Jahrzehnte später berichtet Vasari über sie, „nichts hätte besser oder lebensechter sein können“, und wiederholt damit die Vorstellung, daß die Votive als naturalistische, physiognomisch ähnliche Portraits ausgearbeitet gewesen waren.⁶¹⁹ Trotzdem waren nicht alle drei Votive identisch: Während das Bildnis in der Annunziata den Lorenzo unverehrt in der Florentiner Bürgerkleidung zeigte, trug das in der Kirche der Nonnen von Chiarito aufgestellte Votiv sein eigenes, bei dem Attentat mit Blut beflecktes Gewand. Damit dankte Lorenzo nicht nur als *privates*, verletztes Individuum für sein Überleben, sondern auch als selbstbewußter, einflußreicher Bürger, dessen Position und

⁶¹⁶ Die Figur Filaretos entstand zwischen 1433 und 1469, Friedrichs III. 1451, Christians I. 1471, Alexanders VI. wohl 1492, Isabella d'Estes von Filippo Benintendi vor 1507, Pier Soderinis vor 1512, Leos X. 1513 und Clemens' VII. vor 1527. Weiterhin sind Figuren des Markgrafen Niccolò III. von Ferrara (1435), „eines der letzten christlichen Könige von Bosnien“ (Stefano Tomašević, 1463 von den Türken ermordet), des Königs von Dakien (1474), des Königs von Aragon, von Giuliano, dem Sohn Lorenzos (von Baccio da Montelupo 1513), und des Alessandro de' Medici (von Giovanni Agnolo Montorsoli, vor 1537) bekannt; WARBURG 1902, Anhang I, S. 29-32; MAZZONI 1908; SCHLOSSER 1993, S. 59 und 67 (nennt fälschlich Kaiser Friedrich IV.). Nach Warburg benannte der Historiker Del Migliore 1684 noch weitere Persönlichkeiten. Einige der durch Ikonoklasmus zerstörten Medici-Figuren wurden offenbar nach der Rückkehr der Familie aus dem Exil 1512 erneuert, VELDEN 1998, S. 135-136.

⁶¹⁷ Wie z.B. der Condottiere Gattamelata von Narni, der sein Reiterbildnis 1441 stiftete, VELDEN 1998, S. 130.

⁶¹⁸ Mit Unterstützung von Papst Sixtus VI. versuchten Mitglieder der Pazzi-Familie, Lorenzo de' Medici im Dom von Florenz zu ermorden und die Macht in der Stadt an sich zu reißen. Während sie seinen Bruder Giuliano töteten, wurde Lorenzo nur verletzt. Zu den Figuren WARBURG 1902, S. 11; MAZZONI 1908, S. 12; BREDEKAMP 1995, S. 30-32; VELDEN 1998, S. 132-134. Die Figuren gingen an drei Kirchen mit wunderfertigen Gnadenbildern: die Annunziata und die Kirche des Monache di Chiarito in Florenz, sowie in die Santa Maria degli Angeli nach Assisi.

⁶¹⁹ „(...) non si può veder meglio, nè cosa più simile al naturale.“ VASARI 1906, Bd. 3, S. 373-374. Nach Vasari hatte sich der aus einer Florentiner Wachsbildnerfamilie stammende Orsini (ca. 1432-nach 1498) bei der Herstellung von seinem Lehrer und Freund Andrea Verrocchio (1435-1488) beraten lassen. PYKE 1973, S. 13. In seiner Diskussion der Lebens- bzw. Portraitähnlichkeit der Figuren erachtet VELDEN 1998 Vasaris Urteil für einen gängigen Topos und eine exakte Portraitähnlichkeit für nicht zwingend, hält sie aber bei sozial höher gestellten Votanden im Rahmen der zeitgenössischen Portraitkonventionen für

Wirken durch die göttliche Intervention legitimiert waren und dessen Würde daher unverletzlich war.⁶²⁰ Gleichzeitig verlieh das blutige Kleidungsstück der Votivfigur eine einmalige Authentizität. Mehr noch als die Portraithaftigkeit vermochte diese vom Stifter hinterlassene körperliche Spur den Stellvertretercharakter des Dankesbildes zu stärken.⁶²¹ Eine ähnliche Identitätsübertragung versuchten andere Votanden mit der Stiftung ihrer eigenen getragenen Kleider für ihre Votiv-Portraits zu erreichen.



ABB. 39 ANONYM: INNENANSICHT DER WALLFAHRTSKIRCHE DER MUTTERGOTTES AUF DEM MONTE GIOVINO IM JAHR 1624, AUS EINEM ZYKLUS VON 50 GEMÄLDEN ÜBER DAS LEBEN DER MARY WARD, ERSTES DRITTEL 17. JH. ODER 18. JH., INSTITUT DER ENGLISCHEN FRÄULEIN, AUGSBURG.

So kamen immer mehr Votivfiguren hinzu, die neben der religiösen Funktion auch repräsentative Denkmäler zu Lebzeiten waren. Spätestens 1488 war der Platz in der Annunziata so rar geworden, daß Figuren auch von der Kuppel und der Kirchendecke herabhingen. Im Jahr 1630 gab es neben tausender kleinerer Votivgeschenke 600 lebensgroße Figuren in der Kirche. Eine ungefähre Idee vom so ausgestatteten Kircheninneren mag eine Darstellung der Wallfahrtskirche der Muttergottes auf dem Monte Giovino bei Perugia im Jahr 1624 geben (Abb. 39): Auf dem Gemälde kann man neben etlichen Votivgemälden und kleineren Votivgaben 17 lebensgroße Figuren an den Wänden und auf der Chorabtrennung erkennen.⁶²² Das dagegen grotesk mit Votiven

wahrscheinlich, bes. S. 131-132, 136.

⁶²⁰ BREDEKAMP 1995, S. 32, sieht in der mehrfachen Repräsentation Lorenzos einen Anklang an die Theorie der zwei Körper.

⁶²¹ DIDI-HUBERMANN 1999a), S. 43-84; RUEFELS 2000, S. 50-54, zitiert Rosalind Krauss' Überlegungen zur Photographie als „photochemisch verarbeitete Spur, die kausal mit dem Ding in der Welt, auf das sie referiert, verbunden ist (...)“. Vgl. Kap. I.1.b).

⁶²² Die Kirche liegt südwestlich von Perugia bei Tavernelle. Das Bild gehört zu einem Gemäldezyklus über das Leben der Begründerin des Ordens der Englischen Fräulein Mary Ward (Institut der Englischen Fräulein, Augsburg), PFISTERMEISTER 1983, S. 105; KRISS-RETTENBECK 1972, S. 277. Ich danke M.

überfüllte Innere der Annunziata in Florenz beschreibt der Kunstschriftsteller Vincenzo Carducci 1634 als

so voll mit Wunderbildern und Skulpturen, daß man kaum die Wände oder die Decke sieht: denn (...) sie hängen von oben herab wie Lampen.⁶²³

Der etwas respektlose Vergleich der herabhängenden Figuren mit Lampen zeigt, daß sie nicht mehr in ihrer religiösen Funktion, sondern als nutzloses Gerümpel wahrgenommen wurden. Dennoch dauerte es noch 30 Jahre, bis die Figuren aus dem Kirchenschiff entfernt wurden. Schon früher waren mindestens zwei Votivfiguren in die Gemeinde gestürzt, weil ihre Seile morsch geworden und gerissen waren. Hinzu kamen die seit Mitte des 15. Jahrhunderts beklagte Sichtbehinderung und die akute räumliche Bedrängung der Gläubigen durch die Votive, so daß sie einer Modernisierung der Kirchendecke leicht zum Opfer fielen. Einige Figuren überdauerten noch eine Zeit im Klosterhof neben der Kirche, also ohne Bezug zum Gnadenbild in deutlich musealisierter Form. 1786 wurden aber auch sie Ausdruck unaufgeklärten Glaubens auf Geheiß des Großherzogs Peter Leopold von Toskana endgültig entfernt.⁶²⁴

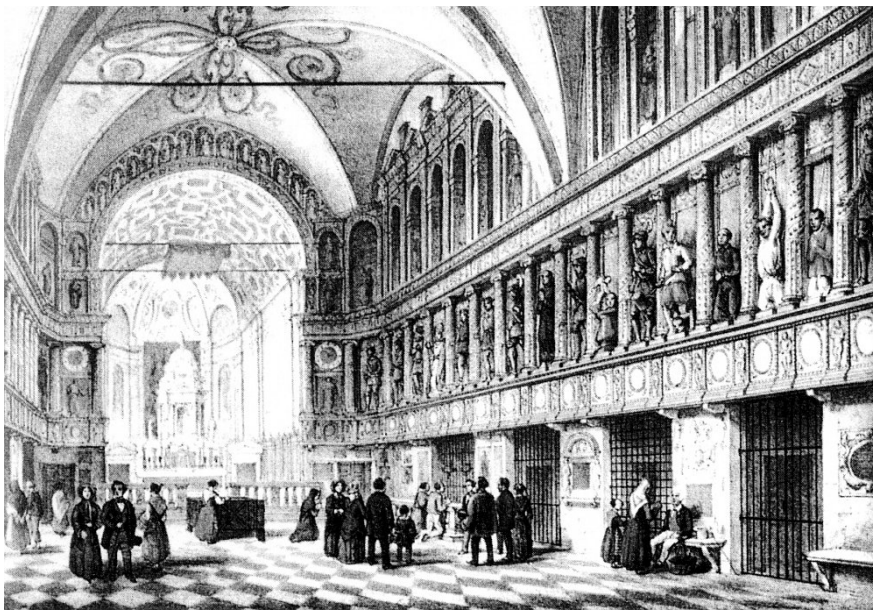


ABB. 40 MARCO MORO: S. MARIA DELLE GRAZIE, CURTATONE, LITHOGRAPHIE, 1850, BIBLIOTECA COMUNALE, MANTUA.

Hedwig Fritzen, Rom, für Hinweise zu dem Bild.

⁶²³ „Tutta la chiesa è così piena di miracoli dipinti e di sculture, che appena si veggon le pareti nè il soffitto: perchè (...) pendono come lampade dall’alto. (...)“ Vincenzo Carducci oder Carducho: *Dialogos de la Pintura*..., Madrid 1634 (nach MAZZONI 1908, S. 16).

⁶²⁴ Den Nutzen der Wachsskulptur sah Leopold auf wissenschaftlichem und didaktischem Gebiet: Seit 1771 förderte er die Studiensammlung von anatomischen Wachsmodellen und die dazugehörige Wachsbildnerwerkstatt als Teil des von ihm begründeten öffentlichen Naturkundemuseums „La Specola“ in Florenz. AZZAROLI 1977; ANATOMICAL WAXES 1995, S. 42-43; POGGESI 1999, S. 28-43.

So ist zwar die berühmteste, prächtigste und wohl auch am besten ausgestattete Votivfigurensammlung verloren, doch existiert noch heute in der ebenfalls von Schlosser zitierten Franziskanerkirche S. Maria delle Grazie in Curtatone bei Mantua eine ähnliche Sammlung (Abb. 40).⁶²⁵ Die Votivfiguren sind hier allerdings nicht aus Wachs, sondern aus einem groben Gemisch von Papiermaché, Wachs, Gummi und anderen Materialien auf ein Holzskelett modelliert.⁶²⁶ Einige der heute noch erhaltenen 53 Figuren stammen noch aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, wie das Voto des Papst Pius' II.; die meisten wurden aber nach und nach zwischen dem 16. und 19. Jahrhundert als versprochene Dankesgeschenke gestiftet. Als Votanden aus dem 16. Jahrhundert kennt man König Karl V., seinen Sohn Philipp II. von Spanien und Kardinal Carlo Borromeo; ein Mönch aus dem zur Kirche gehörenden Franziskanerkloster namens Serafino da Legnago sowie zwei Männer aus der Region, Giuanin d'la Masola und Rinaldo della Volta, stifteten der Madonna im 17. Jahrhundert ihr Bild.⁶²⁷ Die anonymen Votivfiguren stellen Pilger, Mönche, Soldaten, Edelmänner und -frauen, Kranke und Missetäter dar. Um die Vielzahl der Votive besser zu präsentieren, wurde im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts eine zweistufige Holzgalerie errichtet. Die Figuren stehen darin wie in einem Setzkasten jede für sich in einem von Säulen umrahmten „Fach“. Kleinere Wachsobjekte wie Herzen, Engel und Blumen, aber auch typische Votivgaben wie Hände, Brüste und Augen inkrustieren die Holzkonstruktion ornamental. Unter den Fächern des unteren Registers sind Inschriftentondi eingelassen, auf denen Votanden ihren Dank für die erfahrene Hilfe verbal ausdrücken. Sie lassen sich aber kaum den einzelnen Figuren zuordnen, weil letztere unabhängig von den Inschriften immer wieder ausgetauscht wurden.⁶²⁸

⁶²⁵ BLONDEL 1882 II, S. 256-266; SCHLOSSER 1993, S. 60; ROMANI 1998; die Figuren wurden restauriert und sind seit April 2000 wieder in der Kirche aufgestellt, STATUE VOTIVE 1999. Auch in Süddeutschland gab es vergleichbare Ansammlungen von Votivfiguren. In der Marienkapelle von Altötting waren 1623 bis mindestens 1664 30 Wachsbildnisse fürstlicher sowie bürgerlicher und bäuerlicher Votanden zu sehen, von denen keine mehr erhalten ist, PFISTERMEISTER 1983, Bd. 2, S. 109-110. In der oberbayerischen Wallfahrtskirche von Tuntenhausen waren Ende des 17. Jh.s noch 16 lebensgroße Votivfiguren aus Wachs sowie auf einer Galerie die Wachsbilder „sämtlicher Herzöge und Regenten des 16. und 17. Jahrhunderts in natürlicher Größe und im Prunkkleide ihrer Zeit“ erhalten, HANSMANN 1959, S. 17. Für Frankreich s. auch REINLE 1984, S. 9-23.

⁶²⁶ Der Effekt von prachtvoller Ausstattung, den die Figuren mit ihrer Bemalung, Vergoldung und Bekleidung auf den Betrachter im Kirchenschiff haben sollten, war wichtiger als der tatsächliche materielle Wert der Figuren, der bei wächsernen und silbernen Votiven dagegen so bedeutend war, ROMANI 1998, S. 63; VELDEN 1998, bes. S. 129-130.

⁶²⁷ BLONDEL 1882 II, S. 265-266; STATUE VOTIVE 1999, bes. S. 40-48. Schon bei der Errichtung der Galerie waren nicht alle der 80 Nischen besetzt, ROMANI 1998, S. 60.

⁶²⁸ Es sind noch 41 Inschriftentondi erhalten, ROMANI 1998, S. 67-69; STATUE VOTIVE 1999, S. 49-52.

Die physiognomische Ausarbeitung der Gesichter ist sehr unterschiedlich: Während die traditionell als Karl V. angesehene Figur mit Krone und antikem Harnisch mit den Portraits des Habsburgers kaum Ähnlichkeit hat, weist das Voto von Serafino da Legnago eine ausgeprägte portraithafte Individualisierung auf.⁶²⁹ Wirken die Frauenfiguren im allgemeinen stereotyp, sind Gesichtszüge und Kleidung der männlichen Figuren ausgesprochen individuell gestaltet.⁶³⁰ Die meisten Votivfiguren geben ihre Stifter aufrecht stehend und mit zum Gebet gefalteten Händen wieder, was ihren Charakter als Stellvertreter bei der Kommunikation mit der Gottesmutter betont.

Einige Figuren sind jedoch auch erzählerisch in Szene gesetzt: Ein Voto zeigt beispielsweise den Oberkörper eines Mannes, der, mit einem Felsbrocken um den Hals gebunden, aus einem Brunnen herausragt.⁶³¹ Zwei Engel mit ihm zugeneigten Armen deuten die göttliche Hilfe an, die ihn seiner mißlichen Lage enthob. Der Mann mit dem breiten Kinn und den kurzen, krausen Haaren scheint ungläubig über seiner Rettung die Stirn zu runzeln; noch schreckensbleich hat er aber schon preisend die Hände erhoben. Offenbar hatte er einen Mordanschlag oder eine schwere Strafe überlebt. Andere Votivbilder zeigen einen an den Handgelenken Aufgeknüpften und zwei gefesselte Männer mit Stricken um den Hals. Der gebrochene Galgenbalken des einen Votivbildes deutet auf die Art der Errettung des Stifters: der Bruch galt dem Gericht wahrscheinlich als göttliche Intervention und Unschuldszeichen. Daß die Begnadigung auf das Vertrauen des Stifters in die Gottesmutter zurückging, zeigt die Bußtafel mit dem Bild der Madonna und dem Jesuskind in der rechten Hand. Eine weitere Figur stellt einen sitzenden Mann dar, dessen Fußgelenke in einem Holzstock eingeschlossen sind. Sie ist eine der wenigen, der sich eine der auf den Tondi angebrachten Widmungen zuordnen läßt. Wie die Inschrift besagt, entkam er der „barbarischen Folter“ des *fuoco ai piedi*, bei der die nackten Füße festgeschnallt und in glühende Kohlen oder Feuer gehalten wurden, weil er sich an die gnadenreiche Jungfrau gewandt hatte, und stiftete ihr sein Bild.⁶³²

Am eindrucksvollsten ist aber wohl das Votivbild von Giuanin d'la Masola und Rinaldo della Volta. Mit einem Ausdruck wütender Konzentration unter den

⁶²⁹ Vgl. Abbildungen in STATUE VOTIVE 1999, S. 149 (Karl V.) und 95 (Serafino da Legnago).

⁶³⁰ Vgl. STATUE VOTIVE 1999.

⁶³¹ STATUE VOTIVE 1999, S. 156-159.

⁶³² „Col fuoco a piedi, di me / posto tra ceppi / Sottrato fui dal Barbaro / Tormento, / Perche de voto a te / volger mi seppi“, ROMANI 1998, S. 61. Die Folter ist zum Beispiel im „Malleus Maleficarum“ („Hexenhammer“), dem „Handbuch“ für Hexenverfolger von Heinrich Kramer und Jakob Sprenger

zusammengezogenen Augenbrauen bleckt der Scharfrichter Giuanin mit der charakteristischen Adlernase und dem brutalen Stiernacken die Zähne (Abb. 41). Er macht sich bereit, einen riesigen Hammer auf den Rücken der Schneide zu schwingen, die dem Bäcker Rinaldo della Volta den Kopf vom Hals trennen soll. Rinaldo, der nur als Büste wiedergegeben ist (Abb. 42), lächelt entspannt – der Bäcker hat die Hinrichtung überlebt.⁶³³



ABB. 41 GIOVAN FRANCESCO DE ACQUANEGRA (ATTR.): VOTIVFIGUREN DES SCHARFRICHTERS GIUANIN D'LA MASOLA UND DES BÄCKERS RINALDO DELLA VOLTA, 17. JH. (RESTAURIERT), SANTA MARIA DELLE GRAZIE, CURTATONE; IN: Statue Votive 1999, S. 109.

ABB. 42 RINALDO DELLA VOLTA, DETAIL.

Daß solche narrativen Votivbilder von Foltern und Hinrichtungen keine mantuanische Besonderheit waren, zeigt auch das Bild der Marienkirche auf dem Monte Giovino (Abb. 39): Hier kann man einen am Hals und einen an den Handgelenken aufgehängten Mann erkennen.⁶³⁴ Schon das Votiv Lorenzo de' Medicis in seiner dramatisch blutverschmierten Kleidung hatte man ähnlich inszeniert. Im Gegensatz zu den erstgenannten einfachen, stehenden Votivfiguren wurde bei den Figuren der Verurteilten großer Wert darauf gelegt, daß die spezifische Situation, in der Hilfe gefordert und erhalten wurde, festgehalten ist. Möglicherweise waren die ersteren Votive prophylaktisch, als Fürbitter für das allgemeine weitere Wohlergehen der Stifter,

(1486), beschrieben.

⁶³³ ROMANI 1998, S. 61; STATUE VOTIVE 1999, S. 107-109. Weder das Vergehen des Bäckers noch die Umstände seiner Errettung sind bekannt; denkbar wäre, daß nicht Rinaldo, sondern Giuanin das Votiv stiftete, weil er davor bewahrt wurde, den Unschuldigen hinzurichten. Dafür spräche, daß der Henker viel prominenter dargestellt ist als sein Opfer.

⁶³⁴ In der SS. Annunziata Votive soll es ebenfalls Verurteilte gegeben haben, VELDEN 1998.

aufgestellt worden, während die narrativ ausgeschmückten Votive gezielten, nachträglichen Dank für eine bestimmte erhaltene Hilfeleistung ausdrückten.⁶³⁵ Die ausführliche Gestaltung ihrer Dankesbilder hatte für die vor der Hinrichtung Erretteten offensichtlich kathartische Gründe: Die Stifter wollten nicht nur der Gottesmutter für die rechtzeitige Hilfe in der Not danken, sondern auch für die Gemeinde – die Gemeinschaft, in der sie lebten – eine Reinwaschung von Schuld sinnfällig dokumentieren. Somit richteten sie sich mehr als die erste Gruppe von Votivstatuen neben den Adressaten in der göttlichen Sphäre auch an ein weltliches Publikum; sie haben neben der religiösen auch eine deutliche Schaufunktion.

Der Vergleich der Kirchen zum Wachsfigurenkabinett liegt auf der Hand: Geistige und weltliche Herrscher aus verschiedenen Epochen sowie „Verbrecher“ – die in Schlossers und Warburgs Zeit am meisten mit dem Wachsfigurenkabinett assoziierten Personengruppen – sind in naturalistischen, lebensgroßen Darstellungen gemeinsam öffentlich ausgestellt. Diese Präsentationen hatten auch einen gewissen Aktualitätswert, denn die Figuren wurden von lebenden Personen oft auf Grund von aufsehenerregenden Ereignissen gestiftet, wie zum Beispiel dem Pazzi-Attentat. Nicht nur die sorgfältige portraithafte Individualisierung der Physiognomien, auch das unverbundene Nebeneinander der Figuren findet eine Entsprechung in den Wachsportraitkabinetten wie dem von Madame Tussaud. Im Gegensatz zum barocken Kabinett stellen die Figuren in Florenz oder Curtatone historisch einmalige Individuen dar, sind also wie Madame Tussauds wirkliche Portraitsammlungen. Die Votive der Verurteilten sind zudem mit Hilfe von Requisiten oder Assistenzfiguren als narrative, bildhafte Szenen inszeniert, wie sie in späteren Wachsfigurenkabinetten wieder vorherrschend werden sollten. Allerdings sind sowohl die Auftraggeber als auch die Gründe für die Portraitierung und Ausstellung in den Gnadenkirchen gänzlich anders als im Wachsfigurenkabinett. Das Aussehen und die Ausstellung der einzelnen Figuren in galerieartigen Reihen aber, der „Phänotyp“ der Inszenierung, sind sehr ähnlich.

Ein anderes, oft zitiertes „kirchliches Wachsfigurenkabinett“ entdeckte die Amerikanerin Henrietta Bolton im Jahr 1900 beim Schreiben ihres Aufsatzes über die „merkwürdigen Relikte englischer Bestattungen“:

⁶³⁵ Hier besteht eine Parallele zu den der Madonna von Curtatone ebenfalls zahlreich gestifteten Votivgemälden, auf denen die Bittenden in einer konkreten Notsituation, z.B. im Krankenbett oder während eines Unfalls, dargestellt sind. Beispiele s. ROMANI 1998, S. 75-98; STATUE VOTIVE 1999, S. 53-56; allgemeiner: KRISS-RETTENBECK 1972; FREEDBERG 1991, S. 136-160; GEHEILT 1996.

Westminster Abbey ist wohl kaum der Ort, wohin man gehen würde, um sich eine Wachsfigurenausstellung anzusehen; doch kann man heute in den heiligen Mauern dieses ehrwürdigen Gebäudes eine Sammlung von wächsernen Bildnissen finden, welche die erlesensten Schätze in *Madame Tussaud's* an Interesse weit übertreffen.⁶³⁶

Die erwähnten „wächsernen Bildnisse“ sind Teil der heute einzigartigen Sammlung von Funeraleffigies in Westminster Abbey. Als naturalistische, portraithaft ausgearbeitete Scheinleiber ersetzten Funeraleffigies vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert die Leichnahme von Königen oder Königinnen bei den langen Bestattungszeremonien.⁶³⁷ Sie wurden in der Trauerprozession durch die Straßen mitgeführt und danach auf einem Katafalk ausgestellt. Allerdings waren diese Figuren keine „wächsernen Bildnisse“: Bis ins 17. Jahrhundert bestanden die englischen Effigies aus Holz, meist mit einer Strohpolsterung als Körper und mit naturalistisch aus Gips modellierten bemalten Gesichtern und Händen. Erst im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts benutzte man Wachs für das Inkarnat.

Gleichzeitig fand eine grundlegende Wandlung im Effigiesgebrauch statt: Ursprünglich dienten die königlichen Funeraleffigies dazu, den Toten oder die Tote während der feierlichen Aufbahrung und der Leichenprozession vom Sterbeort zur Grablege für die trauernden Untergebenen sinnfällig zu vertreten und die politische Konstruktion der unsterblichen Königswürde als ein sichtbarer zweiter, politischer Körper des verstorbenen Monarchen oder der Monarchin zu repräsentieren.⁶³⁸ Nachdem die Verwendung eines Scheinleibs bei der Bestattungsprozession Oliver Cromwells 1658 nicht die erwünschte würdevolle Atmosphäre hervorzurufen vermochte⁶³⁹, verlor die Effigie in der Restauration ihre Funktion während der Bestattungsfeierlichkeiten. Die endgültige Auflösung der Zusammengehörigkeit des Scheinleibes mit der Königsleiche zeigte sich beim Tode Charles' II. im Jahr 1685: Während der Exequien kam keine Effigie zum Einsatz; erst einige Zeit nach der Bestattung wurde eine Figur beim Grab aufgestellt.⁶⁴⁰ Diese sieht folgerichtig auch anders aus als die vorherigen: die Haltung ist nicht mehr liegend, sondern stehend – fast scheint der König einen Schritt auf den

⁶³⁶ BOLTON 1900, S. 233: „Westminster Abbey is scarcely the place where one would go to see an exhibition of wax figures, yet within the sacred walls of that venerable pile may to-day be seen a collection of waxen effigies far exceeding in interest the choicest treasures of Madame Tussaud's.“

⁶³⁷ HOPE und ROBINSON 1907; TANNER/NEVINSON 1935/36; HOWGRAVE-GRAHAM 1961; HARVEY/MORTIMER 1994.

⁶³⁸ Zur Funktion der Effigies s. BENKARD 1926; KANTOROWICZ 1992, S. 415-432; KELLER 1958; GIESEY 1960, S. 79-104; BRÜCKNER 1966, bes. S. 68-86; HARVEY/MORTIMER 1994, S. 3-4; KLIER 2004.

⁶³⁹ PIPER 1958; HARVEY/MORTIMER 1994, S. 12.

Betrachter zu machen (Abb. 43). Die Gesichtszüge der Effgie sind als Portrait gearbeitet, man erkennt den König von Portraitmälden leicht wieder.⁶⁴¹ Im Gegensatz zu ihren Vorgängern, die – bei aller Portraitähnlichkeit – in einem Stadium zwischen Leben und Tod wiedergegeben waren⁶⁴², wirken die Inkarnatsteile aus bemaltem Wachs nun ganz lebendig. Auch bei allen nachfolgenden Effgies waren nicht nur Kopf und sichtbare Körperteile portraitähnlich und im Anschein des Lebens aus Wachs geformt, sie wurden in der Regel auch erst nach der Bestattung aufgestellt. Damit waren sie keine Funeraleffgies mehr, denn sie wurden nicht während der Beisetzung benutzt⁶⁴³ und verloren danach ihre Funktion; sie waren zu Gedenkstatuen geworden, die erst nach dem Akt der Bestattung ihre Funktion erhielten.



ABB. 43 ANONYM: EFFIGIES VON CHARLES II., WACHSFIGUR, 1685 (PHOTO 1992), WESTMINSTER ABBEY, UNDERCROFT MUSEUM, LONDON.

Das Auftauchen dieser neuen Art von Grabdenkmal zeigte sich nun auch im Kircheninnenraum. Wurden die alten Holzfiguren nach Gebrauch an einem nicht überlieferten Ort ungesehen verwahrt, waren die Wachsfiguren sichtbar bei den Gräbern

⁶⁴⁰ HARVEY/MORTIMER 1994, S. 79-94, bes. S. 79.

⁶⁴¹ Besonders ähnlich ist eine Zeichnung nach dem Leben von Peter Lely im Fitzwilliam Museum, Cambridge, TANNER 1932, S. 74.

⁶⁴² Am deutlichsten zu sehen an der Effgie von Henry VII. (1509), deren ursprünglich grünlich bleiche Gesichtsfarbe (TARNOW 1997, S. 12-16) und liegende Haltung den toten, die geöffneten Augen hingegen den lebenden König darstellten.

⁶⁴³ Einzige Ausnahmen sind die Figuren Edmunds und seiner Mutter Catherine, Duke und Duchess of Buckingham, von 1736 bzw. 1743, HARVEY/MORTIMER 1994, S. 15-17. Erstere ist die einzige Effgie überhaupt mit geschlossenen Augen.

ihrer Vorbilder aufgestellt.⁶⁴⁴ In einer Beschreibung der Westminster Abbey von 1723 heißt es:

das Königliche Gewölbe [in der Henry VII. Chapel] wird so genannt, weil es das Grab von König Charles II. enthält, für den es angelegt wurde und dessen Wachsfigur in einem Holzkasten darüber steht, angetan in seinen Krönungsroben; das ist alles, was es von dem normalen Fußboden abhebt. (...) Ein anderer, gleich geformter Schrank steht in der Ecke beim großen Ostfenster dieser Kapelle darin ist die Figur der Lady Frances, Duchess of Richmond (...) Sie trägt die Kleider, welche die Fürstin bei der Krönung trug. Im Nordschiff der Kapelle, am Westende gegen den Kopf von Königin Elizabeths Grab, ist ein dritter Holzkasten, aber ohne Glas, wie die anderen, worin sich die Figur von General Monk befindet, dem Wiedereinsetzer der Königlichen Familie und Wiederhersteller der Monarchie in diesem Reich.⁶⁴⁵

Die Schaufiguren aus Wachs blieben in ihren musealen Holzvitrinen noch mehr als ein Jahrhundert lang in der Abbey ausgestellt.

Den älteren Holzeffigies war es nicht so gut ergangen. Im Jahr 1561 hatte der Oberkürster William Jenkinson zwar ein Vorrecht für die nicht weiter spezifizierte „Fürsorge und Verwaltung der Särge und Grabstätten und Bilder [i.e. Effigies] der Könige und Königinnen“ erhalten, doch mußten die Effigies im Jahr 1606 erst einmal repariert werden, als James I. sie dem dänischen König Christian IV. zeigen wollte. Die sieben damals vorhandenen Holzfiguren, einige bereits über 200 Jahre alt, wurden neu eingekleidet und in eigens angefertigten Schränken vorübergehend zur Schau gestellt.⁶⁴⁶ Im 18. und 19. Jahrhundert waren sie in einem desolaten Zustand und wurden nicht gern

⁶⁴⁴ Genaue Angaben, wo sich welche Figur wann befand, sind fast unmöglich, da die Beschreibungen der Abtei ungenau und widersprüchlich sind; am häufigsten werden das Royal Vault, Henry VII Chapel und Islip's Chapel als Standorte genannt. Mortimer erwähnt das Problem (HARVEY/MORTIMER 1994, S. 21-28), setzt aber die Tradition durch Ungenauigkeiten und Widersprüchlichkeiten in seinem eigenen Text fort.

⁶⁴⁵ „(...) is a Royal Vault, so call'd from being the Repository of King Charles II. for whom it was made, and whose Figure of Wax-Work stands over it in a case of Wainscot, dress'd in his Coronation-Robes, which is all that marks it from the common Pavement. / (...) ANOTHER Wainscot Press of the same Form is plac'd at a Corner of the great East-Window of this Chappel, in which is the Effigies of the Lady Mary [richtig: Frances], Duchess of Richmond, (...) She is dress'd in Robes worn by [the] Dutchess on the Coronation. / IN the North-Isle of this Chapel, at the West-End and plac'd against the Head of Queen Elizabeth's Tomb, is a third Wainscot-Press, but without Glass, as the others, in which is the Effigies of General Monk, Restorer of the Royal Family and Monarchy to these Realms.“ DART 1723, I S. 151-154. Ab 1753 gab es hier auch die Figuren von König William und Königin Mary sowie Königin Anne, HISTORICAL DESCRIPTION 1753, S. 53-54.

⁶⁴⁶ „(...) to have the custodie and oversight of the Tombes and monimentes and of the pictures of kinges and quenes“, nach ROBINSON 1907, S. 568, auch S. 566-567; HARVEY/MORTIMER 1994, S. 21-25, bes. S. 23. 1612 waren sie noch ausgestellt, RYE 1865, S. 164, danach scheinen sie in einem der Schränke weggeschlossen worden zu sein, der sie wohl noch bis Anfang des 20. Jh.s enthielt, ROBINSON 1907, S. 565. Erst 1907 wurden die Holzeffigies von William St. John Hope als historische Kostbarkeiten wiederentdeckt, wissenschaftlich bearbeitet (HOPE 1907) und seit 1908 im *Undercroft Museum* der

öffentlich gezeigt, denn ihr Anblick schockierte die Besucher. Dekan Stanley zitierte 1868 einen Besucher aus dem Jahr 1708:

Sobald wir ein paar Steinstufen erklommen hatten, standen da in einem dreckigen Loch voller Spinnenweben in alten, wurmstichigen Schränken (...) Edward III. – so sagte man uns –, der eine zerbrochene Wachsfigur war, mit lädiertem Kopf und einem mit Stroh gestopften Körper, der nicht mal zu einem Viertel mit Lumpen bedeckt war. Seine schöne Königin stand dabei, in keinem besseren Zustand. Und so machten die etlichen Könige und Königinnen nicht mal eine so gute Figur wie der König der Bettler. Die gesamte Bettlerschaft würde sich ihrer Gesellschaft schämen. Am Ende stand die gute Königin Bess [Elizabeth I.], mit Resten einer alten, schmutzigen Halskrause, und sonst nichts, um sie zu bedecken.⁶⁴⁷

Zwar identifiziert der Berichtstatter die Figuren, wohl wegen fehlerhafter Informationen seines Führers, falsch und wähnt sie aus Wachs, obwohl sie aus Holz und Gips gemacht sind, doch ist der verwahrloste Zustand der Effigies und die gespenstige Atmosphäre, in der die Figuren aufbewahrt waren, hier eindrucksvoll wiedergegeben. Der antiquarisch interessierte Zeichner John Carter hielt 1786 fest, was von ihnen 80 Jahre später übrig war (Abb. 44)⁶⁴⁸: acht Figuren mit abgebrochenen Extremitäten, zum Teil entkleidet, ein einzelner Kopf, eine Hand, ein Arm und zwei Füße. Die auf der Zeichnung verschreckt wirkenden Gesichtsausdrücke und die körperliche Versehrtheit der königlichen Gestalten macht sie zu bemitleidenswerten Kreaturen. Besonders fehlende Arme und Hände lassen sie wehrlos erscheinen, denn sie haben „sonst nichts, um [sich] zu bedecken“. Auch die sehr aufrechte Position, in der sie eng an Wände und Pfeiler gelehnt sind, verleiht ihnen eine verängstigte Wirkung, als seien sie überraschend aus einem Verließ ans Licht gezerrt worden und suchten nun Rückendeckung.⁶⁴⁹ Auf eher bedrohliche Weise verlebendigt erscheinen sie dagegen in

Westminster Abbey ausgestellt, MACMICHAEL 1973.

⁶⁴⁷ „As soon as we had ascended half a score stone steps in a dirty, cobweb hole, and in old, worm-eaten presses, whose doors flew open at our approach, here stood Edward III. as they told us, which was a broken piece of waxwork, a battered head, and a straw-stuffed body, not one-Quarter covered with rags. His beautiful queen stood by, not better in repair; and so, the number of half a score kings and queens, not near so good figures as the King of the Beggars make, and all the begging crew would be ashamed of their company. The rear was brought up with Good Queen Bess, with the remnants of an old dirty ruff, and nothing else to cover her.“ STANLEY 1868, S. 340f.

⁶⁴⁸ Die Zeichnung (WAL: Langley Collection IX.1 (1)) gibt die Figuren in Henry V. Chapel wieder, wahrscheinlich wurden aber die Stücke dort nicht so gezeigt, HARVEY/MORTIMER 1994, S. 24-25. In den Führern zur Westminster Abbey HISTORICAL DESCRIPTION 1753, 1814, 1822 und 1824 sowie in THORNBURY 1873 werden die Holzfiguren nicht erwähnt, waren also nicht öffentlich zugänglich.

⁶⁴⁹ Diese evokative Darstellung ist typisch für John Carter (1748-1814), der in seinen Darstellungen historischer Denkmäler ernsthaftes antiquarisches Interesse mit einer romantischen Theatralität verband. Zwischen 1780 und 1794 zeichnete und radierte Carter eine Reihe mittelalterlicher Kunstwerke für die *Society of Antiquaries* unter dem Titel „Specimen of ancient Sculpture and Painting (...)“, STRONG 1978,

einem Holzstich der Zeitschrift „The Graphic“ von 1872 (Abb. 45). Demnach wurden sie Ende des 19. Jahrhunderts tatsächlich in einem engen „Gefängnis“ aufbewahrt und nur gelegentlich vorgezeigt: Sie sind achtlos in einen Schrank gezwängt, gegen dessen Wände sie verzweifelt anzudrängen scheinen. Nur ein vorgelegter Riegel verhindert, daß sie mit erhobenen Armen auf ihre Besucher „losstürzen“. Eine Figur ist entzweigebrochen und ihre untere Hälfte quer über die Köpfe der anderen gezwängt⁶⁵⁰ – wahrhaft eine „zerlumpte Kompanie“, wie der Titel der Abbildung den populären Spitznamen der Figuren zitiert⁶⁵¹. Ihre Besucher reagieren ganz unterschiedlich auf ihren Zustand: Während der Familienvater sich interessiert vorbeugt und die junge Mutter die Figuren aufmerksam betrachtet, schmiegt sich das Mädchen ängstlich an deren Hand; der offenbar zuvor gelangweilte Junge läßt bei ihrem Anblick unangenehm berührt von seinem Apfel ab. Wie beim Besuch des Horrorkabinetts verbinden sich Neugier auf Abseitiges und historisch-biographisches Interesse mit Schrecken und Abwehr.

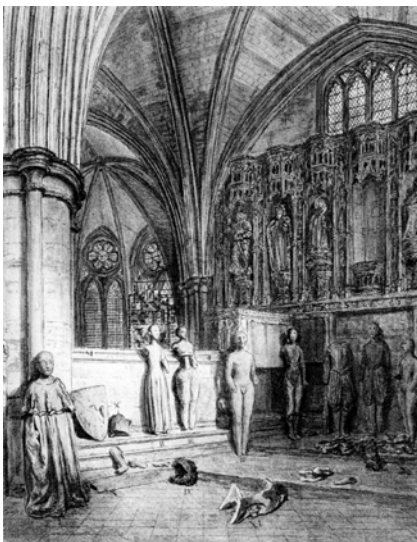


ABB. 44 JOHN CARTER: DIE FUNERALEFFIGIES IN HENRY V. CHAPEL, WESTMINSTER ABBEY, LAVIERTE ZEICHNUNG, 1786, WAL.

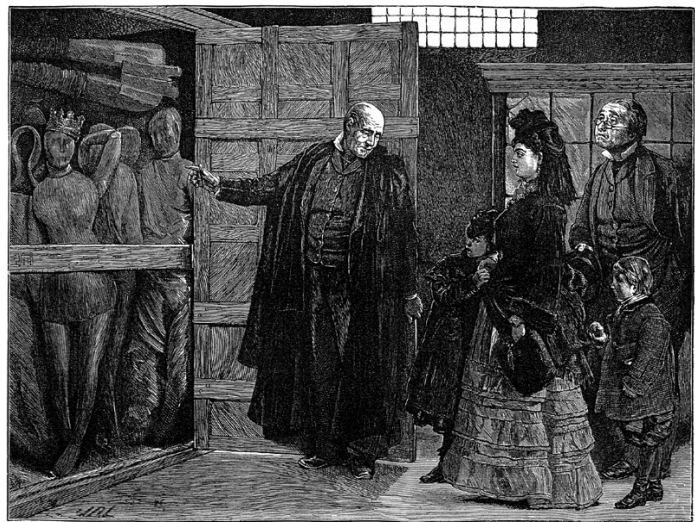


ABB. 45 J.D.L.: „THE RAGGED REGIMENT – WAXWORK EFFIGIES IN WESTMINSTER ABBEY“, HOLZSTICH, 1872. EIGENTLICH ZU SEHEN: DIE HÖLZERNEN FUNERALEFFIGIES; IN: Graphic, 6.4.1872, S. 313.

S. 66; ROBERTS 1986. Möglicherweise gehörte dieses Blatt dazu.

⁶⁵⁰ Lindley vermutet hierin die Figur von Henry, Prince of Wales von 1612, HARVEY/MORTIMER 1994, S. 61. Allerdings sind die Figuren nur als ungefähre Eindrücke nicht näher identifizierbar wiedergegeben.

⁶⁵¹ Der Ausdruck „the ragged regiment“ wurde angeblich im 18. Jh. von Schülern der *Westminster School* geprägt, ALTICK 1978, S. 91; HARVEY/MORTIMER 1994, S. 27. Wie in GRAPHIC 1872, auf dessen Abbildung nur die Holzeffigies zu sehen sind, wird diese Bezeichnung fälschlich auch für die Wachsfiguren benutzt. Im Hintergrund des Stiches ist noch ein großer Schrank, wohl mit den Wachsfiguren von Mary II. und William III., zu sehen.

Doch diente die Kirche von Westminster Abbey nicht nur als Grablege der Könige und Königinnen. Im 18. Jahrhundert wurde sie zudem zu einer Ehrenhalle, einem „Pantheon“, umfunktioniert, in dem verdienstvolle Männer und Frauen aus Politik, Literatur, Naturwissenschaft und Gesellschaft bestattet oder mit einem Denkmal geehrt wurden.⁶⁵² Die Chorherren, die nur ein geringes Gehalt erhielten, hatten das Vorrecht, die Gräber, Denkmäler und Wachsfiguren Besuchern gegen Bezahlung zu zeigen. Nachdem sich die Ausstellungsform des Wachsfigurenkabinetts Ende des 17. Jahrhunderts in Großbritannien etabliert hatte, erkannten die Kirchenangestellten auch in ihren Wachsfiguren eine solche populäre Attraktion. Um diese noch zu steigern, erwarben sie im Jahr 1725 die Wachsportraits von Königin Mary II. und König William III., die schon 1694 und 1702 gestorben waren. Vermutlich stammten die Figuren aus dem Wachsfigurenkabinett von Mrs. Goldsmith, die schon eine Gedenkfigur in Wachs für das Grab der Duchess of Richmond angefertigt und im August 1703 in die Abbey gebracht hatte.⁶⁵³ Vielleicht war Mrs. Goldsmiths 1725 gestorben, so daß der Verkauf ihres Nachlasses die Gelegenheit zur Erweiterung der Ausstellung bot. 1740 kam seltsam verspätet auch die Figur der Königin Anne dazu, welche, obwohl schon kurz nach ihrem Tod im Jahr 1714 bestellt und bezahlt, erst jetzt zusammengesetzt und ausgestellt wurde.⁶⁵⁴ Zum Gründungsjubiläum der Kollegiatskirche in Westminster im Juni 1760 erneuerten die Chorherren dann auf eigene Kosten die unansehnlich gewordene Holzeffigie der Königin Elizabeth I. in Wachs,⁶⁵⁵ um von dem erwarteten Besucheranstieg zu profitieren. 1778 erweiterten sie ihr „Wachsfigurenkabinett“ noch um einen weiteren Publikumsmagneten: Sie beauftragen die bekannte amerikanische Wachsbildnerin Patience Wright mit dem Portrait des eben verstorbenen Premierministers William Pitt d.Ä. und stellten es neben den anderen Wachsfiguren in der Islip-Kapelle aus.⁶⁵⁶ Die Rhetorik, mit der die Figur in einem späteren Führer durch

⁶⁵² PEVSNER 1976, S. 12; ALTICK 1978, S. 436; BINDMAN/BAKER 1995, S. 16-23; PANTHEONS 2004.

⁶⁵³ DAILY COURANT 6.8.1703 (nach HARVEY/MORTIMER 1994, S. 97): „Mrs. Goldsmith, the Famous Woman for Waxwork brought to Westminster Abbey the Effigies of that celebrated Beauty the late Dutchess of Richmond“. Der Zahlungsbescheid über £260 an Mr. Goldsmith für die Figur und ihre Aufstellung ist noch erhalten, HARVEY/MORTIMER 1994, S. 97. Die Portraits des Königspaares William und Mary kosteten die Chorherren nur £187 13s 2d, PYKE 1973, S. 55-56; HARVEY/MORTIMER 1994, S. 17.

⁶⁵⁴ Bei diesem Schaustück, eine Sitzfigur, hatte man auf die Ausformung von Beinen verzichtet, die unter dem prächtigen Rock verborgen gewesen waren, TANNER/NEVINSON 1935/36, S. 194; HARVEY/MORTIMER 1994, S. 121.

⁶⁵⁵ TANNER/NEVINSON 1935/36, S. 188-190; HARVEY/MORTIMER 1994, S. 26, 157. Es wird vermutet, Mrs. Goldsmith oder Mrs. Salmon könnten die Figur restauriert haben, wahrscheinlich lebten aber beide nicht mehr. Möglicherweise half Mrs. Clark, Mrs. Salmons Nachfolgerin, aus.

⁶⁵⁶ Wegen Pitts großer Popularität konnten die Chorherren die Besuchergebühr sogar verdoppeln. Die

Westminster Abbey beschrieben ist, gleicht den Anpreisungen der privaten Schausteller genau:

die bewundernswerte Figur des großen Earl of Chatham [William Pitt d.Ä.] in seinen Parlamentsroben wurde kürzlich unter erheblichen Kosten eingeführt. Sie gibt das Original so gut wieder, daß nichts fehlt außer dem Leben, denn sie scheint zu einem zu sprechen, wenn man sich ihr nähert. Der Eifer der Kunstkenner und ausländischen Künstler, diese Figur zu sehen, und die Befriedigung, die sie ihnen verschafft, rechtfertigt ihre Position als eine der besten Figuren dieser Art, die je in diesem oder in irgendeinem anderen Land zu sehen war.⁶⁵⁷

Westminster Abbey enthielt nun ein wahres kommerzielles Wachsfigurenkabinett. Nicht nur der Phänotyp der Inszenierung war hier derselbe wie der von Madame Tussaud und ihren Konkurrenten, auch die Organisation der Ausstellung war sehr ähnlich. Als beim Tod Admiral Nelsons die St Paul's Cathedral als neues „Pantheon“ die mit Monumenten bereits überfüllte Westminster Abbey abzulösen drohte, fürchteten die Kirchenangestellten erneut um ihre Einnahmen. Sie reagierten rasch und bestellten im Frühjahr 1806 die nächste Attraktion: eine Portraitfigur Lord Nelsons.⁶⁵⁸ So wurde Nelson zwar in St. Paul's bestattet, doch war sein Ruhm durch sein lebensechtes Wachsbildnis auch in Westminster Abbey vertreten. Damit war aber der Höhepunkt der kirchlichen Schaustellerei erreicht. Ab 1826 erhielten die Chorherren ein besseres Gehalt und verloren das Interesse an ihrem Wachsfigurenkabinett. Seit 1841 waren daher alle Figuren in der Islip-Kapelle eingeschlossen und wurden nur noch mit besonderer Erlaubnis des Dekans gezeigt.⁶⁵⁹

Kritik daran, daß die Chorherren ein Wachsfigurenkabinett führten, hatte es schon seit Mitte des 18. Jahrhunderts gegeben. Sie bezog sich auf den schändlich verwahrlosten

Figur ist wohl eine Kopie des 1775 noch zu Pitts Lebzeiten entstandenen Wachsportraits von Patience Wright (1725-1786). TANNER/NEVINSON 1935/36, S. 195-197; HARVEY/MORTIMER 1994, S. 165-173, bes. 165-166. Zur Biographie der Patience Wright SELLERS 1973.

⁶⁵⁷ „(...) the admirable figure of the great Earl of Chatham in his parliamentary robes, lately introduced at a considerable expence. It so well represents the original, that there is nothing wanting but real life; for it seems to speak as you approach it. The eagerness of connoisseurs and foreign artists to see this figure, and the satisfaction that it affords them, justly places it among the first of the kind ever seen in this or any other country.“ HISTORICAL DESCRIPTION 1814, S. 59.

⁶⁵⁸ Sie wandten sich an die bekannte Wachsbildnerin Catherine Andras (1775-1860). Wahrscheinlich basiert diese Figur auf einem früheren Wachsportrait, für das Nelson Modell gesessen hatte; die Pose ist an John Hoppners Portrait im St. James's Palace angelehnt. Die Figur war lange Zeit neben seinem Monument in der St Andrew's Chapel ausgestellt; HISTORICAL DESCRIPTION 1814, S. 69; TANNER/NEVINSON 1935/36, S. 197-202; HARVEY/MORTIMER 1994, S. 175-187.

⁶⁵⁹ TIMBS 1855, S. 753-755; THORNBURY 1873, III. S. 446-447; BUCKLAND 1882, S. 366; CALTHORP 1889, S. 478-479; HARVEY/MORTIMER 1994, S. 26-27. Die Wachsfiguren sind seit 1930 im *Undercroft Museum* neben den seit 1908 hier ausgestellten Holzeffigies öffentlich zugänglich, MACMICHAEL 1973; HARVEY/MORTIMER 1994, S. 1-2.

Zustand der Figuren, die schlechten Führungen, den hohen Eintrittspreis und auf die Würde des Ortes, die als unvereinbar mit der kommerziellen Natur der Ausstellung angesehen wurde.⁶⁶⁰ In dieser Tradition muß man auch die abfällige Bemerkung verstehen, die dem Klassizisten Joseph Nollekens nachgesagt wird. Als ihm 1786 der Küster mitteilte, die alten Effigies seien noch vorhanden, antwortete der Künstler:

Ich staune, daß man so ein Zeugs aufhebt (...) Ich habe nichts dagegen, zu Mrs. Salmon's Wax-works in Fleet Street zu gehen, wo einem Mother Shipton einen Tritt versetzt, wenn man rausgeht. Mein Gott, Sie sollten solchen Müll nicht in der Abbey haben!⁶⁶¹

James Fenimore Cooper bestätigte Nollekens im Jahr 1828 mit seinem eigenen Urteil, die Ausstellung sei „in jeder Hinsicht eine Bude auf der *Bartholomew Fair* wert“.⁶⁶² Da *Madame Tussaud's* in London noch nicht allgemein bekannt war, konnten Nollekens und Cooper die Sammlung nur mit *Mrs. Salmon's* oder den Kabinetten auf dem Jahrmarkt vergleichen. Zwar ist nicht klar, auf welche Figuren in der Kirche Nollekens sich bezieht, da die alten Funeraleffigies, nach denen er gefragt hatte, nicht aus Wachs waren, doch wird deutlich, daß die Ausstellung in Westminster Abbey wie ein Wachsfigurenkabinett betrieben und von Zeitgenossen auch als ein solches empfunden wurde. Als Teil eines kommerziellen Unternehmens im Vergnügungsviertel konnte Nollekens die Figuren tolerieren, in der bedeutendsten Kirche Großbritanniens aber waren sie für den Bildhauer, der seinen Geschmack an den Antiken Roms gebildet hatte, nur abgestoßene und verstaubte Puppen ohne künstlerische Qualität.

Ihren Wert als historische Portraits begann man erst Ende des 19. Jahrhunderts zu schätzen – eine Zeit, in der die Effigiessammlung in ihrer Bedeutung als Portraitmuseum immer öfter explizit mit *Madame Tussaud's* verglichen wurde.⁶⁶³ Um 1900 schrieb die Journalistin Mrs. Haweis in der Frauenzeitschrift „*The Lady's Realm*“:

ein Nationalmuseum, das die gepflegten, sauberen, authentischen Portraits der Berühmtheiten (...) enthält, hätte enormen und steigenden historischen und archäologischen Wert. „Tussaud's“ sehr nützliche und interessante

⁶⁶⁰ ALTICK 1978, S. 88-93, 434-454 zitiert u.a. Horace Walpole (1761) und Oliver Goldsmith (1762).

⁶⁶¹ „I wonder they keep such stuff (...) I don't mind going to Mrs. Salmon's Wax-works in Fleet Street, where Mother Shipton gives you a kick as you are going out. Oh dear, you should not have such rubbish in the Abbey!“ SMITH 1949, S. 86.

⁶⁶² „(...) every way worthy of occupying a box at Bartholomew Fair“, James Fenimore Cooper: *Gleanings in Europe*, 1828 (nach ALTICK 1978, S. 436).

⁶⁶³ THORNBURY 1873, Bd. 3, S. 446: Die Ausstellung sei „rivalling in interest the famous exhibition of a somewhat similar character in Baker Street – that of Madame Tussaud.“; BOLTON 1900; diverse Zeitungsausschnitte in WAL, Box: Wax Effigies A.

Ausstellung umfaßt nicht ganz, was ich meine, obwohl es schon auf dem rechten Wege ist.⁶⁶⁴

Mrs. Haweis' Betonung darauf, daß die Portraits gepflegt, sauber und vor allem authentisch sein müßten, um für historische und nationale Studien nützlich zu sein, definiert *ex negativo* den Zustand der Figuren im Wachsfigurenkabinett am Anfang des 20. Jahrhunderts als abgestoßen, verstaubt und von zweifelhafter Authentizität. Auch die ausdrückliche Ausnahme *Madame Tussaud's* schränkt Mrs. Haweis wieder ein. Vermutlich begrüßte sie den guten Zustand und die sorgfältige Ausstattung der Figuren, die man noch heute auf Photographien deutlich erkennen kann, konnte aber wohl die Darstellung von Schauspielerinnen, Sportlern und Mördern nicht in gleichem Maße als „nützlich und interessant“ ansehen wie die Portraits der historischen Königen und Königinnen. Die Verwandtschaft der beiden Ausstellungen war jedoch nicht mehr zu leugnen. Schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts soll Marie Tussaud von Seiten der Westminster Abbey um Hilfe bei der Restaurierung der Figuren gebeten worden sein, was sie jedoch mit den Worten ablehnte „Voyez, Messieurs, ich muß mich um mein eigenes Geschäft kümmern.“⁶⁶⁵ Sicherlich hatte Madame Tussaud mit ihrer Ausstellung viel Arbeit und wenig Zeit, doch kann man die Ablehnung auch auf eine bereits empfundene Konkurrenz beziehen, die sie nicht fördern wollte, indem sie die Figuren der anderen auch noch verschönte. Einhundert Jahre später scheint es dann jedoch keine Grundlage mehr für diese Bedenken gegeben zu haben. 1951 halfen Bernard Tussaud, Madames Ururenkel und Chef-Modelleur von *Madame Tussaud's*, und seine Erste Kosmetikerin Vera Bland bereitwillig bei der neuen Aufstellung der Figuren im *Undercroft Museum* der Abbey.⁶⁶⁶

Auch in Frankreich war die Praxis der Funeraleffigies bekannt. Nach englischem Vorbild eingeführt, jedoch schon früher als in England aus Wachs gemacht, wurden sie nach der Bestattung aufbewahrt.⁶⁶⁷ In der Sakristei der Abteikirche von St. Denis in Paris waren die Figuren im 18. Jahrhundert öffentlich zugänglich. Nachdem der englische Schriftsteller und Politiker Horace Walpole sie in seinem Tagebuch als

⁶⁶⁴ „A national Museum, containing well-cared for, clean, authentic portraits of celebrities, Royal and other, would have an enormous and increasing historical and archaeological value. „Tussaud's“ very useful and interesting Exhibition does not quite compass what I mean though it is on the right road.“ HAWEIS o.J., S. 214. Die monatliche Zeitschrift „The Lady's Realm“ erschien 1896-1914.

⁶⁶⁵ „Voyez, Messieurs, I have a shop of my own to look after.“ CHAPMAN 1992, S. 65.

⁶⁶⁶ HOWGRAVE-GRAHAM 1952b), S. 1482.

⁶⁶⁷ BENKARD 1926, S. XIII; BRÜCKNER 1966, S. 102-122.

zerzauste Überbleibsel geschildert hatte,⁶⁶⁸ besichtigte sie auch der deutsche Schriftsteller Johann Jacob Volkmann kurz vor Ausbruch der Revolution. Er sah eine „Reihe der französischen Könige in Lebensgröße, in Wachs gearbeitet, in roten Mänteln und mit Zepter und Krone auf Stühlen sitzend“ und identifizierte sie mit Charles VIII. bis Louis XIII.⁶⁶⁹ Da Volkmann ihren Zustand nicht als ruinös beschreibt, kann man vermuten, daß sie gelegentlich repariert wurden; von einer kommerziellen öffentlichen Ausstellung ist aber nichts bekannt.⁶⁷⁰

b) Antoine Benoists Cercle royal und der Sallon de Cire in Paris

Die lebensechten Wachsportraits, die seit spätestens 1665⁶⁷¹ im Haus des Antoine Benoist, Hofmaler, Bildhauer und „einziger Wachsbildner des Königs“ Ludwig XIV.,⁶⁷² zu sehen waren, gelten daher als erstes kommerzielles Wachsfigurenkabinett von Paris. Sie stellten den Hofkreis oder *cercle* der Königin Maria Theresa dar, wozu unter anderen Liselotte von der Pfalz als ihre Schwägerin und deren Tochter Elisabeth-Charlotte gehörten, sowie mindestens acht weitere Damen.⁶⁷³ Auch ein Portrait des Herzogs von Orléans sowie des Kronprinzen und Ludwigs XIV. selbst waren unter den 43 Figuren.⁶⁷⁴ Die „Gazette Royale“ lobte, die Hofrunde sei genau so, „wie sie im Louvre abgehalten wurde (...) alle Hauptpersonen sind in Wachs dargestellt und

⁶⁶⁸ BOLTON 1900, S. 236. Er erwähnte die Effigie von Louis XIV., „whose face, he says, was so seamed and wrinkled by age, that it was with difficulty that the mask could be taken.“ Eine Effigie von Louis XIV. hatte es allerdings nie gegeben, er muß sie also verwechselt haben.

⁶⁶⁹ Die Identifizierung von Volkmann (1732-1803) ist zweifelhaft, BENKARD 1926, S. XVIII.

⁶⁷⁰ Die Effigies wurden zwischen dem 6. und 8. August 1793 bei der Plünderung der Königsgräber auf Befehl des Nationalkonvents zerstört, BRÜCKNER 1966, S. 106.

⁶⁷¹ Die früheste Erwähnung findet sich am 27.8.1665, als Bernini das Kabinett besuchen wollte. Jedoch war Benoist nicht zu Hause, und Bernini machte sich nicht die Mühe wiederzukommen, CHANTELOU 1930, S. 140. Zur gleichen Zeit, zwischen 1664 und 1669, wurde in Florenz die panoptikale Ansammlung von wächsernen Votivfiguren aus der Kirche SS. Annunciata ausgeräumt, MAZZONI 1908, S. 15; SCHLOSSER 1993, S. 59.

⁶⁷² 1632-1717. Zu Benoist s. JAL 1867, Bd. 1, S. 192-194; BLONDEL 1882 III, S. 429-433; LAMI 1906; TB 3; ADHÉMAR 1978, S. 204 und 212; PYKE 1973, S. 13, und I, 1981, S. 13; SCULPTURE EN CIRE 1987, S. 97; LEMIRE 1990, S. 70-72; AKL 9. Benoist lebte in der Rue des Saint-Pères.

⁶⁷³ CHANTELOU 1930, S. 190, berichtet, der *Cercle* bestand aus Madame (= Liselotte von der Pfalz, HERZOGIN von Orléans), Mademoiselle d'Orléans (ihre Tochter, Elisabeth-Charlotte), Mademoiselle l'Alençon, Madame und Mademoiselle d'Elbeuf, Madame de Monaco, Madame d'Armagnac, Madame de Bouillon, Madame de Montausier, Madame de Tavannes und anderen. Der *cercle* aus Prinzessinnen und Fürstinnen kam für abendliche Konversation mit der Königin zusammen und nahm in einem Kreis Platz, GE 10. SCHLOSSER 1993, S. 92, identifiziert die Königin als Anna von Österreich, Ludwigs XIV. Mutter; tatsächlich ist aber seine Frau Maria Theresa gemeint, die 1683 gestorben war, s. Umwandlung zum Privileg 1688, hier FN 168.

⁶⁷⁴ SCULPTURE EN CIRE 1987, S. 97. Die von BLONDEL 1882 III, S. 432, und ADHÉMAR 1978, S. 204, zitierten Portraits der Herzogin von Noailles, 1703, und der Herzogin von Burgund, 1704, waren keine vollplastischen Arbeiten, sondern Relieffmedaillons.

genauso prächtig ausgestattet, wie sie dort erscheinen“.⁶⁷⁵ Daß die Ausstellung mit Zustimmung, sogar Wohlwollen des Hofes stattfand, ist an der Formulierung des Patentschreibens erkennbar, das Benoist am 23. September 1668 von Ludwig XIV. erhielt: Darin erteilte der König ihm die Erlaubnis zur öffentlichen Zurschaustellung der Portraits, „um den genannten Aussteller zu ehren und ihm einen Gefallen zu tun“; 1688 wurde die Erlaubnis in ein exklusives Privileg umgewandelt.⁶⁷⁶

Da von den lebensgroßen Portraitfiguren Benoists keine erhalten ist, muß ein um 1705 entstandenes Wachsbildnis Ludwigs XIV. als Beweis seines Könnens genügen: Das 52 cm hohe Relief⁶⁷⁷ zeigt den etwa 67jährigen König im Profil, mit deutlichen Krähenfüßen am Auge und unrasiert, was Benoist mit in das Wachs eingesetzten Stoppeln meisterhaft wiedergibt. Einen unwirschen Ausdruck verleihen ihm die wulstige, vorgeschobene Unterlippe und die große, nach unten gezogene Nase. Trotzdem handelt es sich nicht um ein intimes Privatportrait Ludwigs, denn die eingearbeitete hohe Perücke mit Korkenzieherlocken aus echtem Haar sowie die Spitzen- und Rüschenkragen unter dem dunkelroten Obergewand zeigen den König in gesellschaftsfähiger Ausstattung. Auch das starre Profil verhindert, daß Ludwig XIV. dem Betrachter entgegenkommt; es erlaubt keinen Blickkontakt und verabsolutiert den Dargestellten durch die Ähnlichkeit des Reliefs mit der Kopfseite einer Münze.⁶⁷⁸ So ist das Wachsportrait ein offizielles Portrait des Königs, das durch Illusionismus und ungefähre Lebensgröße einerseits Lebensnähe, durch Kopfhaltung und Kleidung andererseits Autorität und Repräsentativität ausdrückt. Eine Wachsfigur in Benoists Kabinett hätte wohl ähnlich ausgesehen.

Ende der 1680er Jahre umfaßte Benoists Ausstellung neben dem französischen Hof auch Darstellungen von Personen anderer europäischer und außer-europäischer Höfe, darunter Figuren der Gesandten aus Genua, Siam, Rußland, Marokko und Algerien.⁶⁷⁹

⁶⁷⁵ „en la manière qu’il se tient au Louvre (...) toutes les personnes principales qui le [le cercle de la Court] composent y estant représentées en cire, et vestues avec tout l’esclat qu’elles y font paroistre“, *Gazette Royale*, 1669 (nach BLONDEL 1882 III, S. 431).

⁶⁷⁶ „(...)voulant gratifier et traiter favorablement ledit exposant“, zitiert in der Umwandlung zum Privileg 1688; die Ausstellung ist dort beschrieben als „la représentation qu’il a faite en cire des princes, princesses, ducs, duchesses et autres personnes considérables de notre cour qui avoient accoustumé de composer le cercle de la feüe reine, nostre très chère et très amée épouse“, SOCIÉTÉ DE L’HISTOIRE 1896, S. 202. Daraufhin fertigte Benoist wahrscheinlich weitere Kopien an, die ein angeheuerter Schausteller auf Touren durch die Provinz zeigte, denn das Patent und später das Privileg galten landesweit.

⁶⁷⁷ Das Wachsrelief befindet sich in Versailles, Musée national du château; abgebildet in: LEMIRE 1990, S. 71.

⁶⁷⁸ Als „Wachsbildner des Königs“ entwarf Benoist auch Münzen; einige Medaillenportraits von seiner Hand sind erhalten, SOCIÉTÉ DE L’HISTOIRE 1896; TB 3; AKL 9. Über das Portrait: HOOG 1993, S. 240.

⁶⁷⁹ „(...)ledit cercle de la feüe reine, cours de l’Europe, cour du Grand Seigneur, ambassadeurs

Etwa zeitgleich konnte man auch bei *Mrs. Salmon's* in London Vertreter ferner Länder, gekleidet nach der Mode ihrer Zeit, besichtigen. Stand aber bei Benoist die bunte Versammlung „reich gekleidet nach der Art jeden Landes, weil die Personen von Stand stolz darauf waren, ihm ihre schönsten Kleider zu schenken“⁶⁸⁰, fehlt ein Hinweis auf authentische oder gar eigene Kleidung bei *Mrs. Salmon's*. Die aktive Unterstützung des Königshauses, die Benoist genoß, brachte ihm zweifellos illustre Besucher und Modelle ein, mit deren Portraits er seine Sammlung effektiv zu ergänzen wußte. So wurde das Kabinett zu seinem eigenen „Gästebuch“ – und dem des Königs. Daß sich der Hof und dessen Gäste bereitwillig in Wachs abbilden ließ, diente dem Wachsbildner als Beweis der Wertschätzung seiner Kunst. Gleichzeitig verhiessen die Portraits den Dargestellten ständige Vertretung und Bekanntheit in der Stadt, sie waren also eine populäre Form der Herrscherrepräsentation. Wer aber das ihn stellvertretende Bildnis permanent den kritischen Blicken einer zahlenden Öffentlichkeit überließ, mußte auf eine gute Figur und prachtvolle Ausstattung bedacht sein, was das Stiften der kostbaren Kleider erklärt. Umgekehrt wirkten die Originalaccessoires an den Portraits wie ein Authentizitätsnachweis, schließlich mußten die Darstellungen den Vorbildern ähnlich sein, wenn sie in deren Kleider paßten und durch die Übergabe derselben gutgeheißen wurden. Hinzukommt die schon bei den Votiven in SS. Annunziata festgestellte Identitätsübertragung durch die körperliche Spur des Vorbilds: Die eigenen Kleider können dort wie hier nach Art der Berührungsreliquien wenigstens einen Teil der „Präsenz“ des Originals auf die Figuren übertragen.

Über die Besucher von Benoists Kabinett ist nicht viel bekannt, doch kann man mit vornehmer Gesellschaft rechnen. Im Februar 1669 besuchten zum Beispiel der König und 20 Begleiter die Ausstellung.⁶⁸¹ Mit Sicherheit hatten die meisten der Dargestellten die Sammlung gesehen, bevor sie sich auf eine Portraitsitzung einließen. Damit gehörten Hof und Adel, sowie „politische Touristen“, also Abgesandte fremder Staaten, sowie Bildungstouristen und reisende Künstler wie Bernini zu den Besuchern des Kabinetts. Tatsächlich wurde die Begutachtung der Figuren 1728 von einem deutschen

extraordinaires de Siam, Moscovie, Maroc, Alger, doge de Gennes et autres figures extraordinaires en cire (...)“, SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE 1896, S. 203; auch BLONDEL 1882 III, S. 432. 1699 waren Benoists Portraitgemälde der Abgesandten aus Siam sowie der Abgesandten aus Moskau im Salon ausgestellt, LAMI 1906, S. 28.

⁶⁸⁰ „Les figures étoient en pied, habillées assez richement, selon la manière de chaque pays, parce que les personnes de qualité se piquoient de lui faire présent de leurs plus beaux habits.“ (nach LAMI 1906: „les figures étoient en pié, habillées, atiffées richement...“). DUBOIS DE SAINT-GELAIS 1885, Bd. 2, S. 190-191, berichtet wohl nicht ganz ohne Ironie von der Eitelkeit der Dargestellten.

Reiseführer den „Reisenden von Condition“, also vornehmen Personen, empfohlen.⁶⁸² Aber auch einfache Reisende und natürlich die Pariser wußten, daß die Sammlung zu den Sehenswürdigkeiten der Stadt gehörte. Neben seinem Kabinett stellte Benoist auch auf Messen und Jahrmärkten Portraitfiguren aus und verdiente damit viel Geld.⁶⁸³ Vermutlich gab es eine Zweiteilung des Publikums nach sozialer Stellung: Während die vornehme Gesellschaft in das elegante und möglicherweise für einfache Leute zu teure oder unstandesgemäße Kabinett kamen, besichtigten weniger exklusive Besucher wohl gegen ein geringeres Eintrittsgeld die Jahrmarktsausstellungen.⁶⁸⁴

Noch auf der Höhe seines Erfolges, von 1684 bis 1685, reiste Benoist auf Einladung König James II. nach England, um dort den Hof in Wachs zu portraituren.⁶⁸⁵ Zwar gibt es keine Nachweise über diese Bildnisse, doch wäre denkbar, daß James II. sich aus Anlaß seiner Thronbesteigung nach dem Tod seines Bruders Charles II. im Jahr 1685 in Wachs hat portraituren lassen. Die Verbindung von wichtigen Statusveränderungen mit dem Anfertigen von Wachsportraits ist jedenfalls von anderen Herrschern bekannt.⁶⁸⁶ Benoist könnte auch der „Künstler mit außergewöhnlichen Fähigkeiten“ gewesen sein, der die Memorialeffigie von Charles II. schuf (Abb. 43).⁶⁸⁷ In London müssen ihn die Effigies in Westminster Abbey, deren letzte, General Monk, im Jahr 1670 aus Wachs gefertigt war, interessiert haben, sowie das Wachsfigurenkabinett von Mrs. Salmon, welches vielleicht gerade eröffnet war. Es ist auch denkbar, daß er zu dieser Gelegenheit einige seiner eigenen Figuren mitgenommen hatte, um sie in London auszustellen.

⁶⁸¹ ADHÉMAR 1978, S. 204.

⁶⁸² NEMEITZ 1728, S. 304-305; ZEDLER 6, 1733: „Condition“ = Qualität einer Person, Geburt, Herkunft.

⁶⁸³ DUBOIS DE SAINT-GELAIS 1885, S. 190: „l’assemblage (...) a été longtemps une des curiosités de Paris“; S. 191: „M. Benoît s’enrichit à faire voir ses cercels aux foires.“

⁶⁸⁴ Am Ende soll auch das Kabinett gratis zu sehen gewesen sein, „mais personne n’y alloit.“ DUBOIS DE SAINT-GELAIS 1885, S. 191. Ganz erfolglos wird die Ausstellung nicht gewesen sein, denn nach Benoists Tod wurde 1718 das Privileg auf seinen Sohn Gabriel (geb. 1662) für weitere 20 Jahre übertragen. Wenn NEMEITZ 1728, S. 305, berichtet, „die Rariäten und Antiquitäten“ seien nach Benoists Tode im August 1727 „durch öffentlichen Verkauf distrahirt worden“, meint er vielleicht Gabriels Tod, denn Antoine Benoist starb im April 1717.

⁶⁸⁵ LAMI 1906; TB 3; AKL 9.

⁶⁸⁶ Zum Beispiel wurde die Figur des brandenburgischen Kurfürsten Friedrich III. (ca. 1698) entweder aus Anlaß seiner bevorstehenden Krönung zum König in Preußen oder als Symbol seines überwundenen Kurfürstentums geschaffen; SCHLOSSER 1993, S. 81-83; THEUERKAUFF 1980; OTTEN 1988; BREDEKAMP 2001. Ebenso wurde die Figur des sächsischen Königs August II. (1704) als repräsentative Kleiderpuppe für Augusts polnischen Krönungsornat (1697) angefertigt, UHLEMANN 1983; KELLER 1958; BAUMEL 1997; KRONE 1997, S. 381.

⁶⁸⁷ „The modelling of the face is so remarkable and the effect is so lifelike, that it could only have been done by an artist of exceptional powers.“ TANNER/NEVINSON 1935/36, S. 171; HARVEY/MORTIMER 1994, S. 79-80. REILLY 1953, S. 72, hält fest, Benoist habe 1684 auf Wunsch James’ II. seine Büste in Wachs und andere Hofmitglieder modelliert.

Neben *Mrs. Salmon's* könnte er in London aber auch das Kabinett des Schweizers Johann Heinrich Schalch gesehen haben, der Ende des 17. Jahrhunderts mit einer Sammlung von Wachsfiguren durch Europa reiste: 1685 erhielt er vom Londoner Bürgermeister die Erlaubnis, „seine verschiedenen Wachsfiguren, die mehrere Monarchen und Machthaber Europas darstellen“ zu zeigen.⁶⁸⁸ Daß Schalchs Ausstellung offenbar nur aus Königsportraits bestand und dadurch dem Kabinett von Benoist ähnlicher war, als dem von Mrs. Salmon, ist aus späterer Zeit belegt: 1694 soll er, noch oder wieder in England, der englischen Königin Mary II. die Totenmaske abgenommen und sie 1696 als Figur auf dem Totenbett mit dem trauernden William III., dem Erzbischof von Canterbury, dem Bischof von London und fünf Hofdamen zusammen ausgestellt haben. Ebenso hatte er 1703 eine lebensgroße Figur des Königs von Dänemark, Friedrich IV., mit den „vornehmsten Personen des königlichen dänischen Hofes“ sowie wissenschaftliche Instrumente aus Glas im Programm. Mit seinen Figuren, die er selbst erklärte oder mit beschreibenden Versen versah, kam er weit in Europa herum: Man kannte seine Ausstellung in England, Holland, Dänemark, Schweden, Deutschland, Österreich und natürlich in seiner Heimat, der Schweiz.⁶⁸⁹ Ob er auch in Frankreich war oder ob ihn das strenge Verbot schreckte, das Ludwig XIV. in Benoists Privileg für ähnliche Ausstellungen erteilte, ist nicht bekannt.

Curtius

So ist erst aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts wieder ein festes Kabinett in Paris bekannt: Ende der 1770er Jahre soll der Deutsche Wachsbildner Philippe Curtius sein erstes Wachsfigurenkabinett mit den Portraits berühmter Männer und Frauen in Paris eröffnet haben.⁶⁹⁰ Ob ein fürstlicher Gönner, der Prinz de Conti, ihm die Übersiedlung aus dem provinziellen Bern ins lebendige Paris erleichterte, oder Curtius das Modellieren überhaupt erst in Paris von dem „findigen Bildhauer“ Sylvester lernte, der selbst „seine Sache auf den Boulevards [d.h. eine Ausstellung an einem der belebten

⁶⁸⁸ CLRO: *Lord Mayor's Waiting book*, Bd. 14, S. 455, 20.11.1685, unter der Marginalie „Schalck to show his waxworke“: „This day his Lordship graunted to John Henry Schalck a Permitt to make shew within this City and liberties of divers peeces of wax worke representing severall Monarchs and potentates of Europe he doing nothing prejudituall to his Majesties peace.“ Abgedruckt in PYKE 1973, S. 129. Schalch lebte von 1623 bis nach 1704.

⁶⁸⁹ FRAUENFELDER 1938, seine Ausstellung ist in Kopenhagen, Berlin, Dresden, Leipzig, Wien und Schaffhausen belegt. Ein 7-seitiger Katalog „Traur-Schau-Bühne der Vergänglichkeit (...)“ liegt in der Zentralbibliothek Zürich.

⁶⁹⁰ MEMOIRS 1838, bes. S. 6-7; STAEL 1940, S. 31-41; PYKE 1973, S. 34-35 (dort ältere Literatur); WITTKOP-MÉNARDEAU 1973, bes. S. 17-25; ADHÉMAR 1978, S. 205-210; LESLIE/CHAPMAN 1978, bes. S. 16-85; LEMIRE 1990, S. 88-101; vgl. Kapitel II.1.a in dieser Arbeit.

Boulevards] schlecht gemacht hatte“, wie Zeitgenossen berichten,⁶⁹¹ ist ungewiß. Jedenfalls war Curtius, der schon auf die Mithilfe seiner geschickten Schülerin, Marie Grosholtz zählen konnte,⁶⁹² sehr erfolgreich: 1782 hatte er zwei Kabinette auf dem Boulevard du Temple und war im Begriff, ein weiteres Kabinett im Palais Royal zu eröffnen (Abb. 9 und Abb. 10).⁶⁹³ Um 1782 enthielt eines seiner Kabinette auf dem Boulevard, die *caverne des grands voleurs*, allein die Portraits von berühmten französischen und ausländischen Verbrechern. An dieser „Diebeshöhle“ wurde nun eine bis dahin neuartige Eigenschaft des Portraitkabinetts festgestellt: „Sobald (...) die Justiz sich eines [Spitzbuben] entledigt, modelliert [Curtius] ihn und plaziert ihn in seiner Sammlung; so bietet sie den Neugierigen immer etwas Neues“, hieß es im Mai 1783.⁶⁹⁴ Die Aktualität der neuen Portraits war offenbar etwas besonderes an diesem Kabinett. Wurde Benoist für die Exklusivität und Lebensnähe seiner Portraits gelobt, galt Curtius’ Sammlung außerdem noch als stets auf der Höhe der Zeit. Noch häufiger nämlich als die „ausserordentliche Aehnlichkeit“ der Portraits zollten zeitgenössische Beobachter Curtius’ schneller Reaktion auf neue Moden Anerkennung.⁶⁹⁵ Aktualität wurde hier nicht an der rechtzeitigen Aufstellung von neuen Herrscherportraits gemessen, sondern an alltäglicheren Berühmtheiten, wie Schauspielern und exotischen Abgesandten. Im Mai 1783 wurde schadenfroh nach dem Prinzen und der Prinzessin de Guéménée gefragt, die vor allem dadurch aufgefallen waren, daß sie Bankrott anmelden mußten. Hier traf der Wille zur Aktualität aber auch auf seine Grenzen, denn die Herstellung

⁶⁹¹ „Sylvestre, Sculpteur ingénieux, imagina le premier le moyen de faire un portrait ressemblant (...) Le nommé Curtius apprit du pauvre Sylvestre, qui avoit mal fait ses affaires aux Boulevards où il s’étoit établi, la manière de faire ces portraits ressemblans (...)“ NOUVEAU PALAIS-ROYAL 1783, S. 96-102. Sylvester ging dann offenbar nach London (Kapitel II.1.b und III.2.c in dieser Arbeit), PYKE 1973, S. 143-144.

⁶⁹² Nach ESPION 1782, S. 135-136, war Curtius der einzige Modelleur seiner Figuren – Marie Grosholtz wird bis zu seinem Tod 1794 nicht in Verbindung mit ihm erwähnt, es ist jedoch unvorstellbar, daß seine „Hausgenossin“ ihm nicht half. Nach DREYFOUS 1906, S. 231, habe er die Figuren nicht selbst gemacht. WITKOP-MÉNARDEAU 1973, S. 76, nennt den „sehr guten italienischen Modelleur“ Domenico Laurenci oder Domenick Laurency als „Vertrauensperson“ Curtius’. Er zeigte 1794-1795 22 Wachsfiguren aus Curtius’ Kabinett in Indien, PYKE 1973, S. 35, vielleicht war er aber nicht Modelleur, sondern nur Aussteller von Figuren.

⁶⁹³ S. Kapitel II.1.a in dieser Arbeit.

⁶⁹⁴ „Comme (...) la justice en [des scélérats] expédie quelqu’un, il [Curtius] le modèle et le place dans sa collection, elle offre toujours ainsi quelque chose du nouveau au curieux (...)“ Louis Petit de Bachaumont: *Memoires secrets pour servir à l’histoire de la république des lettres en France...*, 11.5.1783 (nach CAMPARDON 1877, S. 25-27).

⁶⁹⁵ „Chaque occasion remarquable lui fournit les moyens d’enrichir son cabinet.“ ESPION 1782, S. 135-136; NOUVEAU PALAIS-ROYAL 1783, S. 96-102: „Chaque aventure nouvelle lui fournit un sujet pour le varier.“ KOTZEBUE 1791, S. 108-109, sah Berühmtheiten „in ausserordentlicher Aehnlichkeit, in ihrer gewöhnlichen Kleidung“; CRADOCK 1896, S. S. 59-60, 4.7.1784: „Tout les bustes nous parurent ressemblants et celui du roi de Prusses dépassa, en réalité, tout ce qu’on peut imaginer: on le croirait vivant.“

einer Figur war aufwendig und teuer, so daß die abgebildete „Berühmtheit“ etwas länger berühmt sein mußte, damit ihre Züge nicht nach kurzer Zeit unbekannt wurden. Sehr geeignet waren dafür die Portraits von Verbrechern. Nicht nur ihre Taten sicherten bei ausreichender Grausamkeit oder Originalität anhaltendes Interesse, auch das Ende der meist öffentlich hingerichteten Täter, erzeugte große Neugier auf deren Persönlichkeit. Flugblätter, Zeitungen und andere Periodika beschrieben ihren Charakter, Lebenswandel und ihre letzten Stunden ausführlich. So wurden sie zu frühen „Medienstars“, deren Qualität es war, daß man über sie berichtete. Auch Curtius bediente die Neugier auf solche Prominente, verlängerte sie dadurch noch und schuf gleichzeitig den Eindruck, aktuelle „Geschehnisse“ zu präsentieren.⁶⁹⁶

Immer wieder wurden aber auch die Portraits der „großen Männer unseres Jahrhunderts“ erwähnt.⁶⁹⁷ Zu den „großen Männern“ (*grands hommes*) wurden beispielsweise Rousseau und Voltaire, Benjamin Franklin und der Astronom und Bürgermeister von Paris, Jean-Sylvain Bailly, der Finanzminister Jacques Necker oder der General und Politiker La Fayette gezählt. Anfang der 1780er Jahre hat es bereits eine andere Reihe von Skulpturen „großer Männer“ gegeben: die Serie der *grands hommes*, die der Direktor der *Académie royale de peinture et de sculpture*, Comte d'Angiviller, aus den Bildnissen berühmter Franzosen aufzubauen suchte. Seit 1777 beauftragte er alle zwei Jahre ausgewählte Bildhauer der Académie mit Marmorskulpturen, um verdiente Männer zu ehren, Künstler durch die Vergabe öffentlicher Aufträge zu fördern, bei den Betrachtern „Tugend und patriotische Gefühle wieder aufleben zu lassen“ und insgesamt einem neuen, aufgeklärten Heldenbild Ausdruck zu verleihen.⁶⁹⁸ So bestellte er keine *uomini illustri*, sondern Vertreter der nationalen Geschichte. Für das erste Jahr wählte er beispielsweise den Staatskanzler Michel de l'Hôpital aus, den Erzbischof und Erzieher Fénelon, den Premier- und Finanzminister Duc de Sully sowie den Philosophen und Mathematiker René Descartes. In der Auswahl strebte er nach einem ausgewogenen Verhältnis von Staatsmännern und „Kulturschaffenden“.⁶⁹⁹ Seine Kriterien basierten auf einer aufklärerischen

⁶⁹⁶ Über Prominenz und ihr Verhältnis zu den Medien s. z.B. FRANCK 2000.

⁶⁹⁷ NOUVEAU PALAIS-ROYAL 1783, S. 96-102: „vous voyez tel ou tel autre grand homme de notre siècle“.

⁶⁹⁸ „(...) à ranimer la vertu et les sentiments patriotiques“, DOWLEY 1957, S. 259; MCCLELLAN 1990, S. 175; IM SCHLAA 1999, bes. Kap. 1.2. und 1.3. Die Statuen waren im zweijährlich stattfindenden *Salon* ausgestellt und sollten in einem im Louvre-Palast geplanten Museum ihren Platz finden. Sie wurden jedoch nie gemeinsam aufgestellt.

⁶⁹⁹ 16 von 32 Skulpturen stellten Schriftsteller, Historiographen, Künstler, Philosophen und Wissenschaftler dar, IM SCHLAA 1999, Kap. 1.2. Eine Liste aller dargestellten *grands hommes* s.

Tugendauffassung, die uneigennützig und wohltätig Handlungsmotive zwingend forderte. So könne man, erläuterte er, auf die Idee kommen, den französischen König François I. als Förderer der Künste, Gutenberg als Erfinder des Buchdrucks oder Columbus als Entdecker Amerikas zu ehren; doch sei der Beweggrund des ersten sein eigenes Vergnügen, jener der beiden anderen ihr persönlicher Nutzen und Gewinn – somit konnten alle drei nicht als *grands hommes* gelten.⁷⁰⁰

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde die Vorstellung vom *grand homme* in Frankreich intensiv diskutiert. 1759 hatte die *Académie française* begonnen, einen biennialen Rhetorikpreis für eine *éloge académique*, eine Lobesrede auf einen „großen Mann“ der französischen Geschichte, auszuschreiben. Noch zu Curtius' Zeiten war dieser *prix d'éloquence* unter den Dichtern so begehrt, daß Louis Sébastien Mercier in seiner Parisbeschreibung „Tableau de Paris“ Mitte der 1780er Jahre ironisch fürchten mußte, daß es in Paris keinen einzigen Schriftsteller mehr gäbe, wenn während der Preisverleihung die Decke einstürzen würde.⁷⁰¹ Gleichzeitig zu den Diskussionen an der *Académie*, welche Persönlichkeit der nationalen Geschichte für eine *éloge* in Frage kam, wurden in Diderots und d'Alemberts „Encyclopédie“ die Begriffe „Held“ (*héros*) sowie „Größe“ und „großer Mann“ (*grandeur; grand homme*) definiert.⁷⁰² Dabei konstatierte der Autor des Eintrags *héros*, daß die Bedeutung des Wortes eine Wandlung erlebt habe. Während der Held ursprünglich ein Mann gewesen sei, der „kriegerische mit moralischen und politischen Tugenden vereint“, werde das Wort nun nur noch auf den mit militärischen Fähigkeiten und Tugenden ausgestatteten Krieger angewendet.⁷⁰³ Standhaftigkeit gegen Widerstand, Unerschrockenheit bei Gefahr und Mut im Kampf – die Tugenden des *héros* – werden aber nur noch als Folge von Temperament und körperlicher Disposition angesehen. Damit hinge aber die Tugend des heldenhaften Kriegers von seiner Natur und vom Zufall ab. Bei dem *grand homme* dagegen sei die wichtigste Eigenschaft die „Seelengröße“ (*noblesse de l'âme*). Sein Beweggrund ist nicht persönlicher Ehrgeiz, sondern uneigennütziges Interesse. Schwierigkeiten

MCCLELLAN 1990.

⁷⁰⁰ Brief „to a professor of rhetoric at Beauvais“, 1776, MCCLELLAN 1990, S. 177.

⁷⁰¹ MERCIER 1782/88, Bd. 8, S. 27 (nach MCCLELLAN 1990, S. 178).

⁷⁰² Art. „héroïsme“, D.J. [Louis de Jaucourt]: Art. „héros“, ENCYCLOPÉDIE, Bd. 8, 1765, S. 181 und 182-183; Art. „grand, grandeur“, Bd. 7, 1757, S. 847-848; Abbé Castel de Saint-Pierre: Art. „grand homme“, Suppl. Bd. 3, 1777, S. 253.

⁷⁰³ „le terme de héros, dans son origine, étoit consacré à celui qui réunissoit les vertus guerrières aux vertus morales & politiques; (...) Dans la signification qu'on donne à ce mot aujourd'hui, il semble n'être uniquement consacré qu'aux guerriers, qui portent au plus haut degré les talents & les vertus militaires; (...)“ Art. „héros“, in: ENCYCLOPÉDIE, Bd. 8; 1765, S. 182.

überwindet er nicht mit physischer Kraft, sondern charakterlicher Größe, und nicht Macht und Reichtum, sondern Wohltätigkeit gegenüber der Nation oder der Menschheit insgesamt sind das Ziel seines Strebens. Dieses allgemeine Wohl kann durch die Vermehrung der menschlichen Kenntnisse mit künstlerischen oder wissenschaftlichen Erfindungen verbessert werden, oder durch politische, administrative, militärische oder andere Dienste. So gab es zwei Gruppen von *grands hommes*: die theoretischen und die praktischen „Genies“ (*génie spéculatif* und *génie praticien*),⁷⁰⁴ eine Zweiteilung, die es ermöglichte, Künstler, Philosophen und Naturwissenschaftler einerseits, aber auch Könige, Beamte und Feldherren in die Reihen der „großen Männer“ einzustellen. Dieser Definition der *grands hommes* folgte auch der erfolgreiche *éloge*-Dichter und enge Freund d'Angivillers Antoine-Léonard Thomas. In seiner 1773 erschienen Abhandlung über die Kunst der Lobrede umschrieb er die neuen Kriterien für die Wertschätzung von *grands hommes*:

Seit einem halben Jahrhundert (...) geben wir den Fähigkeiten den Vorzug vor dem Erfolg; wir unterscheiden das, was nützlich ist, von dem, das aufsehenerregend und gefährlich ist; das Genie ohne Tugend wird nicht geduldet; mitunter achten wir die Tugend ohne Größe; endlich blicken wir durch die Ämter hindurch, um zum Menschen durchzudringen.⁷⁰⁵

Zu Talent, Wohltätigkeit und Tugendhaftigkeit, den allgemeinen Voraussetzungen eines *grand homme* im späten 18. Jahrhundert, setzte Thomas noch die Menschlichkeit. Unabhängig von Amt, Würden und Stand hatte nun jeder die gleiche Legitimation, ein *grand homme* zu werden.⁷⁰⁶ Damit stieg der Anreiz für alle Stände der Gesellschaft, am Fortschritt der Nation mitzuwirken. Diesen Anreiz verbreitete die *éloge*, deren Charakter didaktisch war: Sie sollte ein *exemplum virtutis* vorführen und die Zuhörer dazu bringen, dem vorgestellten Vorbild nachzueifern.⁷⁰⁷ So deutlich, wie sich Thomas 1773 in seiner Abhandlung auf die Enzyklopädisten bezog, ist es auch zweifellos, daß

⁷⁰⁴ Art. „grand homme“, in: *ENCYCLOPEDIE*, Suppl. Bd. 3, 1777, S. 253; Vorwort von Abbé Séran de La Tours *L'Histoire d'Epaminondas* formulierte Castel de Saint-Pierre bereits 1739 einen Vergleich von *grand homme* und *homme illustre* (nach IM SCHLAA 1999, Kap. 1.2.).

⁷⁰⁵ Antoine-Léonard Thomas: „Essai sur les éloges“, in: *Choix d'éloges couronnés par l'Académie française*, 2 Bde, Paris 1812, Bd. 1, S. 478 (nach MCCLELLAN 1990, S. 189): „Depuis un demi-siècle (...) on distingue les talents des succès; on sépare ce qui est utile de ce qui est éclatant et dangereux; on ne pardonne pas le génie sans la vertu; on respect quelquefois la vertu sans la grandeur; on perce enfin à travers les dignités pour aller jusqu'à l'homme.“ Auch MCCLELLAN 1990, S. 178; IM SCHLAA 1999, Kap. 1.2.⁷⁰⁶ „(...) il n'est point d'état que ne puisse prétendre au titre sublime de grand-homme (...)“, Art. „héros“, *ENCYCLOPEDIE*, Bd. 8, 1765, S. 182.

⁷⁰⁷ „Honorons les grands hommes (...) & les grands hommes naîtront en foule.“ Antoine-Léonard Thomas: *Éloge du maréchal de Saxe*, Paris 1759, S. 2 (nach MCCLELLAN 1990, S. 178).

d'Angiviller sich bei der Auswahl der zu beauftragenden Skulpturen an den *éloges* orientierte. Er und Thomas waren gut befreundet und trafen sich häufig im Salon der Madame de Marchais, wo das Thema und die Auswahl berühmter Männer für die *éloge* nachweislich diskutiert wurden. So waren viele der Männer, die der Generaldirektor mit Statuen ehrte, zuvor auch Thema einer *éloge* gewesen. Die Skulptur, deren älteste Funktion die Verewigung verdienter Menschen im Denkmal ist, war das natürliche Gegenstück zur Lobrede.⁷⁰⁸

In der von den Enzyklopädisten fundamentierten Unterscheidung zwischen *héros* und *grand homme* wurden aber nicht nur antike Heldenbilder revidiert und neue Heldentypen eingeführt, sondern auch die alleinige Vorbildlichkeit der Antike für die Gegenwart in Frage gestellt. Die auf Kampf und Sieg ausgerichteten Qualitäten des antiken Helden wirkten plötzlich veraltet, der mit eher geistigen und mentalen Tugenden begabte *grand homme*, der sowohl aus der Antike, als auch aus der neuzeitlichen Geschichte rekrutiert werden konnte, schien jetzt das zeitgemäßere Vorbild für die Menschen zu sein. Zwar war das 17. Jahrhundert, Frankreichs *grand siècle*, die bevorzugte Periode bei der Suche nach *grands hommes*, doch gab es auch immer wieder aktuelle Bezüge. D'Angivillers Bestellung einer Statue des Astronomen Giovanni Domenico Cassini fiel 1789 beispielsweise mit der Renovierung der Sternwarte der Akademie zusammen, deren erster Direktor er gewesen war. Während des amerikanischen Unabhängigkeitskrieges, in dem Frankreich die Amerikaner unterstützte, gelangten besonders militärische Strategen in die Auswahl.⁷⁰⁹

Schließlich wurde mit dem Ersatz der vorbildlichen *héros* durch die *grand homme* auch eine neue Herrscherikonographie verhandelt. So qualifizierte man die antiken Heroen Caesar oder Alexander den Großen gegenüber den *grands hommes* wie dem antiken griechischen Feldherrn Epaminondas oder dem neuzeitlichen französischen König Henri IV. eindeutig ab – Alexander, der das politische Vorbild für Ludwig XIV. gewesen war, wurde Henri IV. als Identifikationsfigur Ludwigs XVI. sogar direkt als Antithese gegenübergestellt. Die auf Mut und Kampfeslust basierenden Erfolge des ersteren könnten „einen Mann wohl hoch berühmt (*très-illustre*) und überaus angesehen machen, aber ohne tugendsame Beweggründe genügen sie nicht, um ihn zu einem *grand Homme* zu machen“, schrieb der früheste Verteidiger des neuen Heldentypus

⁷⁰⁸ McCLELLAN 1990, S. 179.

⁷⁰⁹ McCLELLAN 1990, S. 183-186.

Abbé Castel de Saint-Pierre.⁷¹⁰ Die Gleichsetzung des *homme illustre* mit dem *héros* macht den Unterschied der aufklärerisch motivierten *grands hommes*-Serie zu den barocken *uomini illustri*-Zyklen deutlich. Mit den *grands hommes* sollte kein zentrales Herrscherlob konstruiert werden, wie es mit den *uomini illustri* oder *femmes fortes* möglich war. Die Bildnisse der „großen Männer“ eigneten sich nicht für die Glorifizierung eines Monarchen, sondern waren auf die Ehrung individueller Persönlichkeiten ausgerichtet, die aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten stammten (Militär, Klerus, Beamtentum und dem dritten Stand) und – nur hier liegt ein Herrscherlob – als seine Untertanen Herausragendes geleistet hatten.

Mit der Öffnung in die Neuzeit waren nun auch zeitgenössische *grands hommes* denkbar geworden. Die Aufhebung der Standesschranken und die Verschiebung der Qualifikationen vom kriegerischen zum geistigen Erfolg ermöglichte die Aufnahme von Denkern, Künstlern und Wissenschaftlern, der Wegfall eines geschlossenen Programms, dessen Aussage auf einen Herrscher zentriert war, rückte das menschliche Individuum in den Mittelpunkt der Darstellung. Damit war die barocke Herrscherikonographie, die aus den Bildnissen berühmter Männer konstruiert wurde, zerfallen in eine Reihe eigenwertiger individueller Portraits, wie sie zum Beispiel auch Philippe Curtius ausstellte. Zwar gab es keine Überschneidungen zwischen den von d'Angiviller in Auftrag gegebenen *grands hommes* und den Figuren im *Sallon de Cire*, doch wirken letztere wie eine Fortsetzung der Skulpturenreihe in die Gegenwart. Die Diskussion der Aufklärer um den Titel des *grand homme* schuf die intellektuellen Voraussetzungen für ein erfolgreiches Kabinett von Portraits zeitgenössischer Persönlichkeiten aus dem „dritten Stand“. Sie verlieh bürgerlichen Personen die Bildwürdigkeit für ein öffentliches Standbild.

Daß Curtius die akademischen Diskussionen um die Ehr-Würdigkeit von Männern in Form von Denkmälern und Lobreden genau verfolgte, kann man voraussetzen. Die Latinisierung seines deutschen Namens zeigt vielleicht am besten seine intellektuelle

⁷¹⁰ „(...)les succès des entreprises difficiles peuvent bien rendre un homme très-illustre, très-célèbre, mais sans motifs vertueux elles ne sauraient en faire un *grand Homme*.“ Abbé Castel de Saint-Pierre im Vorwort von Abbé Séran de La Tours *L'Histoire d'Epaminondas*, 1739 (nach IM SCHLAA 1999, Kap. 1.2.). Damit war eine in der *Encyclopédie* wiederholte, politisch aufklärerische Position ausgedrückt: Wenn individuelle Eigenschaften und charakterliche Größe die qualitativen Voraussetzungen für eine gute Regierung und Größe im allgemeinen sind, müssen die feudalen Herrschaftsverhältnisse und ein metaphysisch begründetes Gottesgnadentum überholt sein. Diese Ablehnung des Absolutismus reflektierte auch d'Angivillers Skulpturenreihe, deren Auftraggeber letztlich Ludwig XVI. war. Er selbst versuchte, sich im Sinne der Aufklärer durch die Wiedereinsetzung der Parlamente von seinen absolutistischen Vorgängern zu distanzieren, IM SCHLAA 1999, Kap. 1.1.1. und 1.2.; MCCLELLAN 1990.

Ambition. Auch in Erwähnungen seines Kabinetts in Reiseberichten oder Stadtbeschreibungen wird darauf hingewiesen, daß man bei ihm *grands hommes* sehen könne⁷¹¹ – man nahm die Wachsfigurensammlung durchaus als Umsetzungsvariante des offiziellen Vorbildertypus' wahr. Einige der bei ihm dargestellten Männer, wie Franklin, Voltaire und Rousseau, galten schon zu Lebzeiten als *grands hommes*.⁷¹² Da die Vorstellung der *grands hommes* zwar anti-absolutistisch, aber nicht anti-monarchistisch war, kann man auch die prominente Darstellung Louis' XVI. als einen Versuch sehen, den König als einen „großen Mann“ zu inszenieren, denn vermutlich war Curtius kein radikaler, sondern ein gemäßigter Aufklärer.

Allerdings wandte er den Titel des *grand homme* offenbar nicht nur ernsthaft an – die Ausstellung von „allen Schurken-Figuren“⁷¹³ in der *caverne des grands voleurs* ist als ironisches Spiel mit dem Begriff des *grand homme* deutbar. Auch in der „Encyclopédie“ wurde eine Beziehung zwischen dem „berühmten Schurken“ (*illustre scélérat*) und dem *grand homme* definiert: Der *scélérat*, von Geburt an bössartig und großer Verbrechen schuldig geworden, ist hier zwar das Gegenteil des „großen Mannes“, doch wird auch ihm eine bedeutsame Position zugebilligt, denn als Beispiel wird Cäsar genannt.⁷¹⁴ So ist es nur konsequent, daß Curtius auch den *scélérats* als Pendants zu den *grands hommes* Platz in seinen Kabinetten einräumte. Tatsächlich konnten die Worte Schurke, besonders in der weiblichen Form, und Schurkerei (*scélérat*, *scélérate* und *scélératesse*) 1765 auch auf scherzhafte Weise benutzt werden, im Sinne von neckische Person oder schelmische Tat. So oszillierte wohl auch der Inhalt von Curtius' „Verbrecherhöhle“ zwischen Scherz und Grauenenerregen.

Neben den zeitgemäß individuellen Portraits „großer“ Männer oder Schurken gab es auch noch weiterhin einzelne „barocke“ Elemente in Curtius' *Sallon*, die aber an ältere Formen des Wachsfigurenkabinetts nur noch erinnerten und zeitgemäße Inhalte zu transportieren suchten: Darstellungen des antiken Feldherren Scipio, der Lucretia, deren Selbstmord die Vertreibung der Tyrannen aus Rom auslöste, oder von Brutus, der daraufhin die Republik Rom gegründet haben soll, zeigten zwei im 18. Jahrhundert als

⁷¹¹ MERCIER 1782/88, Bd. 3, S. 25-26; NOUVEAU PALAIS-ROYAL 1783, S. 96-102.

⁷¹² Die Philosophen sahen sich selbst durch ihre aufklärerische Arbeit als moderne *grands hommes*. So wird Voltaire beispielsweise im *Encyclopédie*-Artikel über das *génie* als ein solches vorgestellt. Die Qualität des *génie*, also Geist, Empfindungsgabe und Imaginationskraft, waren eine Voraussetzung für den Titel des *grand homme*. Art. „génie“, *ENCYCLOPÉDIE*, Bd. 7, 1757, S. 582-584, und Suppl. Bd. 3, 1777, S. 203-204.

⁷¹³ „(...) toutes les figures de scélérats“, NOUVEAU PALAIS-ROYAL 1783, S. 96-102; BRAZIER 1883, S. 316.

⁷¹⁴ Abbé Castel de Saint-Pierre: Art. „grand-homme“, *ENCYCLOPÉDIE*, Suppl. Bd. 3, 1777, S. 584; Art.

grands hommes akzeptierte antike Helden sowie eine Frau, die ihrer Tugendhaftigkeit wegen als *grande femme* gelten könnte.⁷¹⁵ Nach der literarischen Vorlage von Ovids „Metamorphosen“ gab es eine Darstellung des Liebespaares Pyramus und Thisbe. Über die letztere heißt es, man konnte ihren Körper öffnen und hineinsehen⁷¹⁶ – sie war ein anatomisches Modell in mythologischer Gestalt ähnlich Mrs. Hojos’ Samsonfigur. Doch nicht alle nackte Haut in seinem *Sallon* war aufklärerisch intendiert. Seine Lucretia-Darstellung wird wohl der typischen neuzeitlichen Ikonographie gefolgt sein, die sie als wenig bekleidete Schönheit gezeigt haben. 1785 kündigte er eine Szene mit der Königin Marie-Antoinette bei der Nachttoilette an,⁷¹⁷ und einem zeitgenössischen Beobachter zufolge soll der Verkauf „kleiner heiterer und freizügiger Gruppen (...) an Schaulustige, die damit ihr Boudoir schmücken“ sogar am einträglichsten für Curtius gewesen sein.⁷¹⁸

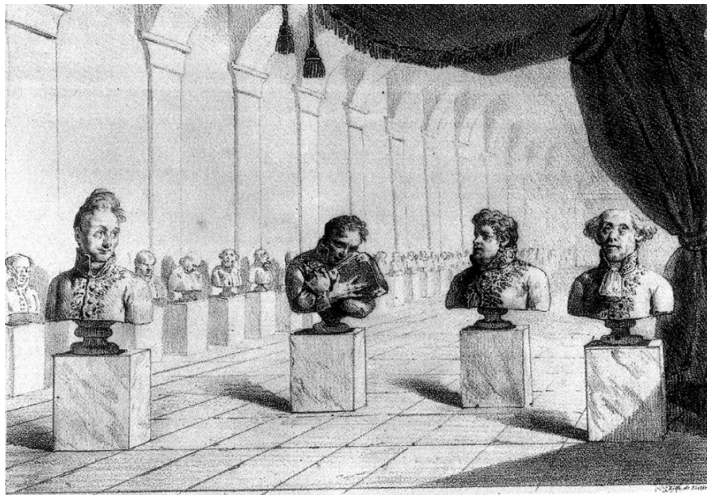


ABB. 46 PIERRE JACQUES [?] FEILLET: LE SALON DES FIGURES DE CURTIUS, 1828, LITHOGRAPHIE, PARIS, MC: TOPO PC 150 D.

ABB. 47 PHILIPPE GUILLAUME MATHE CURTIUS: SELBSTBILDNIS [?], WACHSBÜSTE, PARIS, MC.

„scélérat“, *ENCYCLOPÉDIE*, Bd. 14, 1765, S. 751.

⁷¹⁵ GRELL 1995, S. 1088; IM SCHLAA 1999, Kap. IV.6; GALERIE 1995, S. 294-313. Die Frauen-Darstellungen bei Curtius müssen noch genauer auf Konzepte wie *femme forte*, *grande femme* oder *beauty* untersucht werden. Für Frauen galten andere ehrbare Tugenden als für Männer. Auch die Unterschiede zwischen Männern und Frauen wurden im 18. Jh. neu diskutiert. Hier muß noch weiter zwischen dieser Ausdifferenzierung der Geschlechterrollen und deren wahrscheinlicher Popularisierung im Wachsfigurenkabinett geforscht werden.

⁷¹⁶ THIERY 1928, Bd. 1, S. 128, nach LEMIRE 1990, S. 88. Möglicherweise war die Gruppe aber auch nicht bei Curtius, sondern in einer nebenangelegenen Arkade im Palais Royal ausgestellt.

⁷¹⁷ Ankündigungszettel 17.3.1785, in: *Affiches, Annonces et avis divers*, 1751-1811, S. 824, BN (nach ISHERWOOD 1989, S. 202). Daß es zumindest in späteren Jahren erotische Frauenfiguren in Curtius’ Kabinett gab, legt ein Vergleich des französischen Kunstkritikers Charles Laborieu nahe. In seinem Aufsatz „L’Art Ancien“ hieß es 1855, die Odaliskensbilder des Malers Jean Dominique Ingres „recall the female waxworks in Curtius’s old salon and (...) all smell like corpses“, nach OCKMAN 1995, S. 98.

⁷¹⁸ „Mais le débit des petits *groupes* gaillard & libertins qu’il vend aux curieux pour orner leurs boudoirs, est ce qui lui rapporte le plus.“ *ESPION* 1782, S. 135-136.

Anders als bei seinen barocken Vorläufern wie Mrs. Salmon's waren bei Curtius kaum mehrfigurige, szenische Darstellungen zu sehen. Neben dem *grand couvert* wird nur noch von den Figuren Voltaires, Rousseaus und Franklins berichtet, die wie in Diskussion an einem Tisch zusammensaßen.⁷¹⁹ Dieser Aufbau diene aber lediglich dazu, die Figuren natürlicher wirken zu lassen, es sollte keine „Geschichte“ damit erzählt werden. Tatsächlich gab es im *Sallon* auch wesentlich mehr Büsten als ganze Figuren zu sehen. Curtius' Testament listet als Marie Grosholtz' Erbe 28 Figuren in ganzer Gestalt, zehn Halbfiguren und 74 Büsten auf.⁷²⁰ Offenbar hatte Curtius von den „Tagesberühmtheiten“ nur Büsten angefertigt, die schneller herzustellen waren und weniger Material verbrauchten, während er Persönlichkeiten von absehbar längerfristigem Publikumsinteresse, wie die königliche Familie, als ganze Figuren formte. Mit den Büsten hatte Curtius naturgemäß wenig Inszenierungsspielraum. Er konnte sie nur wie Marmorbüsten auf einem Sockel in Nischen oder auf einem Podest in den Raum stellen, wie in einer späten karikaturhaften Phantasieansicht von 1828 dargestellt (Abb. 46): Ein geraffter Vorhang gibt Einblick in einen Saal mit riesigen Ausmaßen, an dessen Wand Brustbilder auf Sockeln und Podesten scheinbar endlos aufgereiht sind. Im Vordergrund sind vier extrem bewegte Männerbüsten aufgestellt, deren eine mit Armen bestückt ist und ein dickes Buch mit Metallbeschlägen an die Brust drückt. Kopfhaltungen und Blickrichtungen setzen sie zwar in eine Beziehung zueinander, diese ist aber nicht näher definiert.⁷²¹ Tatsächlich waren Curtius' Portraits nicht mit einem eher üblichen gerundeten oder mit Draperien verdeckten unteren Büstenabschnitt versehen. Ein vermutliches Selbstportrait (Abb. 47) zeigt, daß er, wie auch auf der Lithographie dargestellt, seine Büsten unterhalb der Brust gerade abschloß⁷²², was die zeitgenössische Kleidung noch betonte und eine körperähnliche Form zuließ. Ein runder Sockel vermittelt zum Podest, mit dem die Büsten ungefähr auf Augenhöhe gebracht wurden. Im Gegensatz zu den Büsten auf der Druckgraphik, die miteinander zu kommunizieren scheinen, blickt Curtius' Büste nur knapp über den Betrachter hinweg und scheint fast mit ihm in Kontakt treten zu wollen. Die intime

⁷¹⁹ CRADOCK 1896, S. 6; HALEM 1896, S. 194; KOTZEBUE 1791, S. 109: „Lächeln mußte ich darüber, daß Rousseau und Voltaire so friedlich beysammen an einem kleinen Tischchen saßen, und sich ganz gelassen etwas vorzudemonstrieren schienen.“

⁷²⁰ LEMIRE 1990, S. 98.

⁷²¹ Wer durch die Büsten dargestellt ist, muß noch ermittelt werden.

⁷²² Einen geraden unteren Büstenabschluß findet man in den 1830er Jahren auch bei Marmorbüsten. Die unangenehm leeren Stoffärmel sind hier vielleicht auf eine Beschädigung der Büste zurückzuführen. Über die Büste SCULPTURE EN CIRE 1987, Nr. 122, S. 383-387; PALAIS ROYAL 1988, Nr. 217, S. 179; LEMIRE

Auseinandersetzung des Besuchers mit dem individuellen Portrait als eine Art persönliches Zwiegespräch sollte dadurch gefördert werden. Das breite Kinn, die knollige Nase und die große Stirn wirken sehr individuell, und die Hautunebenheit zwischen den Augenbrauen lassen ein Bemühen um ungeschönte Wiedergabe erkennen. Mit echter Kleidung, echtem Haar, Glasaugen und naturalistisch bemalter Haut konnte und sollte sich die Illusion von der Präsenz des Dargestellten, die Verwechslung von Leben und Kunstwerk, auch bei naher Betrachtung der Büsten einstellen. Etliche zeitgenössische Besucher bescheinigten die große Ähnlichkeit und Lebensnähe der Portraits. Die Engländerin Mrs. Cradock befand bei ihrem Besuch 1784: „Alle Büsten erschienen uns ähnlich und die des Königs von Preußen übertraf wirklich alles, was man sich vorstellen kann: man währte sie lebendig.“⁷²³

Dieser überzeugende Naturalismus der Wachsfiguren wurde aber auch als Gefahr gesehen. Er konnte den Betrachter sowohl in Bezug auf Lebendigkeit täuschen, als auch hinsichtlich der Identität des Dargestellten. Ein zeitgenössischer Beobachter schilderte daher 1783 Curtius' „Aktualisierungs“-Praktiken:

Die Wachsköpfe sind [innen hohl]; indem man die Haare vom Hinterkopf her abnimmt, kann man dort mit der Hand hineingreifen, ein Auge ist [schnell] ausgetauscht, man ersetzt es für ein anderes in einer anderen Farbe; ein roter Bart kommt an den Platz eines schwarzen; & jene Figuren, die gestern noch Scipio oder Hannibal darstellten, sind für Sie heute Mandrin als Häuptling der Schmugglerbande: das gutgläubige Publikum, das ja den einen wie den anderen nicht kennt, geht sehr befriedigt seiner Wege für zwei sous, völlig überzeugt davon, gestern bei Curtius einen *grand homme* gesehen, & heute beim Anblick eines Schurken gezittert zu haben.⁷²⁴

Die Kunst des Wachsbildners täuscht doppelt: Sie läßt den Schurken so lebensecht erscheinen, daß der Betrachter sich fürchtet; hatte das Portrait zuvor aber einen

1990, S. 88.

⁷²³ CRADOCK 1896, S. 50-60: „Tout les bustes nous parurent ressemblants et celui du roi de Prusses dépassa, en réalité, tout ce qu'on peut imaginer: on le croirait vivant.“ ESPION 1782, S. 135-136: „(...) des têtes, qui (...) font douter si elles sont vivantes.“ NOUVEAU PALAIS-ROYAL 1783, S. 96-102: „les bustes étoient parfaitement ressemblans“. LEMIRE 1990 zitiert einen zeitgenössischen Almanach, S. 89, ISHERWOOD 1989, S. 202, den *Courier d'Avignon*, 20.3.1787.

⁷²⁴ „Les têtes de cire sont creuses; en soulevant les cheveux du côté de l'occipital, on peut y introduire la main, l'oeil est changé, on y en substitue un autre de couleur différente; une moustache rousse prend la place d'une barbe noire; & telle figure qui représentoit hier Scipion ou Annibal, vous représente aujourd'hui Mandrin à la tête des contrebandiers: le bon Public qui ne connoît pas plus l'un que l'autre, s'en va très-satisfait pour ses deux sous, bien persuadé qu'il a vu hier un grand homme chez Curtius, & qu'aujourd'hui il a frêmi à la vue d'un scélérat.“ NOUVEAU PALAIS-ROYAL 1783, S. 96-102; eine ähnlicher, aber späterer Bericht: BRAZIER 1883, S. 316. Eine Szene der Umgestaltung von Figuren kommt auch in DICKENS 1998, Kap. 29, S. 221, vor.

ehrenwerten Menschen dargestellt, ist diese Furcht völlig ungerechtfertigt, und der Betrachter wird betrogen. Die gelungene Lebensechtheit kann die physiognomische Ähnlichkeit des Portraits ersetzen, das Bildnis überzeugt durch bloße Kunstfertigkeit anstelle von akkurater Wiedergabe und Authentizität. Weil es so perfekt einen möglichen Menschen darstellt und das Auge so leicht täuscht, haftet dem Wachsportrait immer ein moralischer Zweifel an. Die Möglichkeit des blitzschnellen Identitätswechsels des „großen Mannes“ Scipio zum „bösen Räuber“ Mandrin ist umso besorgniserregender, als das Publikum keine Möglichkeit der Überprüfung hat. Es läuft Gefahr, ohne besseres Wissen falsche „Helden“ zu bewundern und ihnen nachzueifern.⁷²⁵

Der laxer Umgang mit der Wirklichkeit brachte Curtius schon 1783 in Schwierigkeiten: In seiner „Diebeshöhle“ hatte er das Portrait eines Armeewerbers ausgestellt, der wegen Diebstahls gehängt worden war. Ein Besucher entsetzte sich über die Uniform, die Curtius dem Portrait angetan hatte, und erstattete Anzeige wegen Unkorrektheit. Wahrscheinlich gehörte er der Einheit an, deren Uniform Curtius verwendet hatte, und fühlte sich und seine Kameraden verunglimpft. Wie schwer die Kritik an der falschen Kostümierung gewogen haben muß, ist daran zu erkennen, daß die *caverne* sofort geschlossen und verboten wurde.⁷²⁶ Doch auch der Wert des *Sallon de Cire* wurde während der Revolution angezweifelt. Seit 1790 wurde Curtius immer wieder mangelnde patriotische Gesinnung vorgeworfen.⁷²⁷ Ob und wie der *Sallon* je zur Umerziehung der Besucher in freie, gleiche und brüderliche Bürger diene, wie manchmal angenommen wird⁷²⁸, ist offen. Als Jacques-Louis David nach 1804 das Kabinett am Boulevard du Temple besuchte, interessierte es ihn nicht politisch oder

⁷²⁵ Ein solcher Fall wurde in den 1960er Jahren auch bei *Madame Tussaud's Ltd.* entdeckt: Bei einer Recherche für die National Portrait Gallery wurde festgestellt, daß über vierzig Jahre lang das Portrait der Charlotte Cordey unter dem Namen Queen Charlotte in der „Hall of Kings“ stand; beide Gußformen waren lediglich mit „CHAR.“ markiert, und man hatte vergessen, die Nummern mit den Karteikarten zu vergleichen, SARGANT 1971, S. 6. Es sind keine Reaktionen auf diese Verwechslung überliefert; wenn sie überhaupt bekannt wurde, blieb sie folgenlos.

⁷²⁶ NOUVEAU PALAIS-ROYAL 1783, S. 96-102: „Un recruteur avoit été condamné à être pendu pour vol, & l'avoit été.“

⁷²⁷ 1790 in einem Flugblatt, 1792 in einem Theateralmanach, 1793 in der Zeitschrift *Révolutions de Paris*.

⁷²⁸ Z.B. STAEL 1940, S. 109: „Wieder defilieren Tausende im ‚Théâtre Curtius‘, dessen Besuch von den Führern der Revolution besonders empfohlen wird (...)“. Es wird oft angenommen, Curtius oder Grosholtz hätten die Effigies für die offiziellen Bestattungsfeiern der Helden der Aufklärung und Revolution, vor allem von Voltaire und Marat, gefertigt, COTTRELL 1951, S. 62; HINMAN 1965. Die Vorstellung, das Kabinett sei von den Revolutionären unterstützt worden, geht wohl auf Madame Tussauds MEMOIRS 1838 zurück, wo mehrfach Robespierres Schirmherrschaft erwähnt wird, z.B. S. 345-346.

moralisch, sondern nur als Beispiel für realistische Bildniskunst.⁷²⁹ Auch Athanase Détournelle empörte sich 1794 nicht als Revolutionär, sondern als Kunstkritiker über den „falschen Realismus“ beim „Scharlatan“ Curtius.⁷³⁰ Als die Mitglieder der *Société républicaine des arts* eine komplette Schließung von Curtius' Wachsfigurenkabinett diskutierten, argumentierten sie wieder nicht politisch, sondern kunstkritisch: So wurde die „schlechte“ Ausführung und „falsche“ Kostümierung der Figuren bemängelt; außerdem wirkten die Figuren mit ihrem extremen Naturalismus „aufreizend“ und übten einen „verderblichen Einfluß“ auf die Betrachter aus. Als Beispiele wurden die Figuren der „Märtyrer“ der Revolution Le Pelletier und Marat zitiert, welche „die Menge leichter bewegten, als die [gemalten] Bilder von David im Konvent“.⁷³¹ Wieder erschienen die Wachsskulpturen gefährlich, weil sie durch ihre trügerische Lebensechtheit beeindruckten.

Die *Société* setzte ihren Plan zwar nicht durch, doch wurde es nun still um das Kabinett. Neben den möglichen politischen Mißkalkulationen trugen der Krieg der Revolutionsarmee gegen den Rest Europas, seit Juli 1793 die Schreckensherrschaft Robespierres mit ihrem Theater- und Amüsierverbot (bis Juli 1794) sowie die Vertreibung der vergnügungswilligen Touristen und der Oberschicht erheblich zur Krise des Kabinetts bei. Als Curtius bei seinem Tod 1794 erhebliche Schulden hinterließ, suchte seine Alleinerbin Marie Grosholtz, die wohl schon Ende 1792 die Leitung der Ausstellung übernommen hatte, neue Geldquellen: 1803 reiste sie zu einem Gastspiel nach London und ließ die Pariser Ausstellung in den Händen ihres Mannes zurück. Während sie in Großbritannien aus einer Hand voll Wachsfiguren das erfolgreichste Portraitfigurenkabinett aller Zeiten machte, versuchte François Tussaud vergebens, die nachlassende Attraktivität der Ausstellung in Paris durch Anpassung des

⁷²⁹ DELÉCLUZE 1983, S. 343-346. Den aufdringlichen, mit einem Zeigestock „bewaffneten“ Erklärer wehrt David entnervt ab, bis dieser ihm zuletzt einen abgesonderten Bereich mit den Modellen der abgeschlagenen Köpfe Héberts, Robespierres und anderer zeigt; im Gegensatz zu den anderen Portraits ist David vom Realismus dieser Köpfe offenbar stark beeindruckt. Außer dem Satz „C'est bien imité, c'est très-bien fait“ erwähnte er die Wachsfiguren aber nie wieder. Delécluze dient diese Anekdote als Beweis für Davids große Beherrschtheit beim schrecklichen Anblick des von ihm verehrten Robespierre. Seine Überraschung über die Figur Marats zeigt vielleicht, daß er 1793 nicht selbst der Auftraggeber eines Wachsmodells für sein Gemälde gewesen war, wie Madame Tussaud behauptet, MEMOIRS 1838, S. 199.

⁷³⁰ Athanase Détournelle, in: *Aux armes et aux arts! Peinture, sculpture, architecture, gravure. Journal de la Société républicaine des arts séant au Louvre*, Paris 1794, S. 18-20, nach RENOUVIER 1863, S. 18, und SCHWARTZ 1998, S. 96-97.

⁷³¹ LEMIRE 1990, S. 90; DREYFOUS 1906, S. 231-232, der Architekt und Kunstkritiker Athanase Détournelle (1766-1807) sprach von „l'influence funeste de ces mannequins (...) éléments pleins (...) d'excitation et de dégradation“; RENOUVIER 1863, S. 18-20: „[les] représentations figurées de l'assassinat de Lapelletier et de l'assassinat de Marat, qui émouvaient plus facilement la foule que les tableaux de

Figurenbestands an die wechselnden Machtverhältnisse auszugleichen. Neben der Uniform des Ausrufers und Wachmannes wurden insbesondere die Tischgenossen am *grand couvert* kontinuierlich erneuert:

Man sah dort Ludwig XV. [gemeint: XVI.] mit seiner erlauchten Familie, das Direktorium und seine erlauchte Familie; die drei Konsuln und ihre erlauchten Familien, den Kaiser Napoleon und seine erlauchte Familie; Alexander [I.], Wilhelm [Friedrich Wilhelm III. von Preußen], Franz [von Österreich] und ihre erlauchten Familien; Ludwig XVIII. und seine erlauchte Familie; Charles X. und seine erlauchte Familie, und heute sehen wir dort Louis-Philippe und seine erlauchte Familie.⁷³²

Damit konnte Tussaud das Kabinett unter Curtius' Namen zwar bis kurz vor seinem Tode im Jahr 1848 halten, doch fehlte ihm nach dem Weggang seiner Frau offenbar ein Ersatz für ihre künstlerischen und inszenatorischen Fähigkeiten. Wiederaufkommende Gerüchte, man tausche öfter die Kostüme aus als die Figuren, raubten dem Kabinett die letzte Seriosität. Bald schien es, als sei das Kabinett schon immer altmodisch und voller „unförmiger Puppen, die nur mehr Bauern und Kinder anziehen“⁷³³ gewesen und als läge der Staub über dem einst so vornehmen *Sallon de Cire* schon Jahrzehnte lang ungestört.⁷³⁴

c) Portraitfigurenkabinette in Großbritannien

Als Madame Tussaud Anfang 1803 ihre Wachsfigurenausstellung im Londoner *Lyceum* zum ersten Mal annoncierte, mußte sie mit einem erfahrenen und anspruchsvollen Publikum rechnen. Nebenan im *Exeter 'Change* hatte Mrs. Mills einst mit ihrem englischen Hof in Wachs residiert, und Mrs. Salmon's war nur wenige hundert Meter weiter östlich in der Fleet Street, der Verlängerung des Strand, noch immer geöffnet (Abb. 38). Auch im *Lyceum* war bereits ein Wachsfigurenkabinett zu sehen gewesen: 1782 und 1786 waren hier die „größten Potentaten und berühmten Personen an den

David à la Convention.“

⁷³² „On a vue Louis XV et son [sic] auguste famille, le Directoire et son auguste famille; les trois Consuls et leur auguste famille, l'empereur Napoléon et son auguste famille; Alexandre, Guillaume, François et leurs augustes familles; Louis XVIII et son auguste famille; Charles X et son auguste famille, et nous y voyons aujourd'hui Louis-Philippe et son auguste famille.“ BRAZIER 1883, S. 316.

⁷³³ „the characters that one saw were nothing but crude dummies, more likely to attract the curiosity of peasants and children“, H. Gourdon de Genouillac: *Paris, à travers les siècles*, 7 Bde, Paris 1882-1889, Bd. 4, S. 28 (nach SCHWARTZ 1998, S. 96-97).

⁷³⁴ „Le salon des figures du sieur Curtius est le seul établissement qui n'ait pas subi de changements. Depuis soixante ans il est toujours le même, il n'a ni gagné ni perdu. (...) je puis affirmer que les pommes, les poires, les pêches, les raisins étalés sur cette auguste tables sont les mêmes que j'y ai vus il y a tante ans (...) Je ne crois même pas qu'ils aient été époussetés depuis (...)“ BRAZIER 1883, S. 314 und 317.

verschiedenen europäischen Höfen“ lebensgroß in Wachs ausgestellt.⁷³⁵ Es war dies das Kabinett von Mr. Sylvester und seiner Frau, die schon 20 Jahre vor Madame Tussaud mit ihren Wachsfiguren Großbritannien bereist und mehrere Male im *Lyceum* gastiert hatten.⁷³⁶ Vermutlich stammten sie aus Paris, wo ein Sylvester als Lehrer von Philippe Curtius sowie als Betreiber eines erfolglosen Wachsfigurenkabinetts erwähnt wurde; seinem Londoner Publikum stellte Sylvester sich als Mitglied der Pariser *Académie royale* vor.⁷³⁷

Zwei frühe Ankündigungszettel vor 1782 lassen auf ein dem Kabinett von Curtius ähnliches, noch weitgehend auf ein französisches Publikum ausgerichtetes Sammlungsprofil schließen:⁷³⁸ So sah man Ludwig XVI. und Marie-Antoinette, ihren Bruder Joseph II. von Österreich und etliche weitere europäische Herrscher sowie einen türkischen Sultan, alle „mit ihren jeweiligen Familien, (...) alle *En Famille* bei Tisch sitzend“. Curtius und Sylvester benutzten offenbar beide die Inszenierung des *grand couvert* für die Präsentation von königlichen Figuren. Außerdem gab es in London ein Portrait von Voltaire, „dem zu Recht bewunderten französischen Genie, (...) der zu Lebzeiten ein enger Freund [der englischen Schriftsteller] Pope, Congreve und Young gewesen war.“⁷³⁹ Außer diesem letzten Zugeständnis an ein englisches Publikum waren anfangs weder die englische Königsfamilie noch andere britische Charaktere erwähnt. Erst im Jahr 1782 zeigte Sylvester in der *Free Society of Artists* unter anderem die Wachsportraits von Georges III. und seiner Frau Charlotte, die er dann in sein Kabinett übernahm. Spätestens 1788 war die britische Monarchie durch das Königspaar und ihre

⁷³⁵ „(...) an assembly, composed of the greatest protentates and illustrious characters the different Courts of Europe contain“, Zeitungsausschnitt, datiert 1786, BL: Th. Cts. 60.

⁷³⁶ Zwei Ankündigungszettel, vor 1782 (JJ: Waxworks 1; Anh. 4, D15); zwei Zeitungsausschnitte, datiert 1786 (BL: Th. Cts. 60); Zeitungsausschnitte von 1787, 1788, 1792 und 1794 (JJ: Waxworks 3); Ankündigungszettel, 18.1.1788 (GP: Box Misc., Folder G; Anh. 4, D16); Ankündigungszettel, Manchester, um 1790 (Kopie in MTA; Anh. 4, D17); Anzeige *Aberdeen Journal*, 16.7.1792 (Kopie in MTA); Anzeige *The Star*, 1.5.1794 (Kopie in MTA); Anzeige MORNING CHRONICLE, Nr. 8026, 6.7.1795; Anzeige *Sheffield Iris*, 14.5.1801 (nach GRAVES o.J.); Ankündigungszettel Hull, ca. 1801 (Kopie in MTA). BRERETON 1903, S. 18; TB 31; PYKE 1973, S. 143-144; ALTICK 1978, S. 54; STRICKLAND 2, S. 419-420.

⁷³⁷ NOUVEAU PALAIS-ROYAL 1783, S. 96-102; Kapitel II.1.a in dieser Arbeit; PYKE 1973, S. 144, fand keinen Nachweis für eine Mitgliedschaft.

⁷³⁸ Zwei Ankündigungszettel, vor 1782 (JJ: Waxworks 1; einer davon: Anh. 4, D15), in MTA auf 1788 datiert, nach dem Sammlungsprofil, in dem keine englischen Namen auftauchen, müssen sie aber früher datiert werden.

⁷³⁹ Ankündigungszettel, vor 1782 (JJ: Waxworks 1); auch: Ankündigungszettel, 18.1.1788 (GP: Box Misc., Folder G; Anh. 4, D16).

drei ältesten Kinder sowie einen deutschen Schwager des Königs figurenreich vertreten.⁷⁴⁰

Auf den frühesten Ankündigungszetteln wurde neben den Darstellungen der europäischen Königsfamilien auch eine „Jagdgesellschaft Henris VI. mit der Familie Meunier“ und eine Figur von „Dido, der Königin von Tyros“ angepriesen. Auffällig ist der Titel der phönizischen Prinzessin, die zwar aus Tyros stammte, aber als Gründerin und Königin von Kathargo berühmt wurde. Bei der Darstellung Henris IV. mit der „Familie Meunier“ scheint es sich um das legendäre Mahl des unerkannten Königs bei der einfachen Müllerfamilie Michaud zu handeln – offenbar ist der Text auf dem Ankündigungszettel die schlechte Übersetzung eines französischen Originals. Mit Dido war aber eine zu den traditionellen *femme forte*-Zyklen gehörende und damit ikonographisch veraltete Figur ausgestellt. Auch ein Portrait Henris IV. konnte, obwohl der Bourbone in Frankreich Ende des 18. Jahrhunderts als Monarch mit den Tugenden eines *grand homme* verehrt wurde und die Begegnung mit dem Müller ein Thema der Historienmalerei geworden war, in einem englischen Kontext nicht auf ein besonderes Interesse stoßen. Doch machte sich Sylvester daran, neue Portraits hinzuzufügen. So heißt es in einer Zeitungsanzeige vom 17. Januar 1788,

[d]er Künstler (...) hat, in Bezug auf die Parlamentseröffnung, die folgenden Persönlichkeiten [in die Sammlung] aufgenommen: den Prince of Wales, den Duke of York, Lord Rodney und Lord Hood.⁷⁴¹

Obwohl kein direkter Zusammenhang zwischen den erwähnten Persönlichkeiten und der Parlamentseröffnung bestanden zu haben scheint – die Admiräle Rodney und Hood waren weniger als politische Redner, denn wegen ihrer militärischen Verdienste bekannt – wird ein gesteigertes Interesse an der Aktualität der Figuren deutlich. Besonders Siege in den Schlachten um die Unabhängigkeit Amerikas oder – nach 1793 – die Zurückdrängung der Franzosen auf dem Kontinent waren immer wieder Anlaß für die Darstellung neuer Portraits. Aber auch die Bildnisse zeitgenössischer Persönlichkeiten, die mit anderen aktuellen politischen Ereignissen verknüpft waren, wurden kontinuierlich hinzugefügt. Ein Ankündigungszettel der Ausstellung in Manchester versprach um 1790 die neuen Portraits des ehemaligen Generalgouverneurs

⁷⁴⁰ Zeitungsanzeige, 17.1.1788 (JJ: Waxworks 3); Ankündigungszettel, 18.1.1788 (GP: Box Misc., Folder G; Anh. 4, D16).

⁷⁴¹ „The Artist (...) has, against the opening of Parliament, introduced the following characters: The Prince of Wales, the Duke of York, Lord Rodney, and Lord Hood.“ Zeitungsanzeige, 17.1.1788 (JJ: Waxworks 3). Die Verwendung der Präposition „against“ ist ungewöhnlich. Sylvesters Marmorbüsten der

von Ostindien, Warren Hastings, der sich gerade für seine Verwaltung Bengalens vor Gericht verantworten mußte, des charismatischen Leiters der Whig-Partei Charles James Fox und seines Gegenspielers, dem Tory-Führer und Premierminister William Pitt.⁷⁴² Lord George Gordon, der seit 1788 wegen Verleumdung im Newgate-Gefängnis einsaß, war neben seinen politischen Agitationen – 1780 entstand aus seinem Protestzug gegen die Katholikenempanzipation ein tagelanger blutiger Aufstand (*Gordon Riots*) – auch für seinen Ausschluß aus der englischen Staatskirche und anschließenden Konversion zum Judentum bekannt. Seine Wachsfigur war „mit einem langen Bart dargestellt und in jeder Hinsicht der jüdischen Überzeugung entsprechend“, so daß zu der Bekanntheit des Vorbildes auch noch die Gelegenheit zu einer auffälligen Kostümierung des Portraits bestand. Prachtvolle oder ungewöhnliche Kleidung war immer ein wichtiger Bestandteil des Portraitskabinetts, denn sie konnte von einem schlechten Portrait ablenken oder es durch glaubhafte „Rahmung“ überzeugender machen. In Sylvesters Kabinett ging es aber nicht nur um politische Persönlichkeiten. Auch populäre Charaktere waren portraitiert wie der berühmte englische Boxer Daniel Mendoza, der ab 1791 mehrere Jahre Schwergewichtschampion war.⁷⁴³ Seine kleine kräftige Gestalt war in charakteristischer Boxhaltung auf Flugblättern, Tüchern und billiger Keramik in den 1790er Jahren überall in England präsent und seit spätestens 1801 wohl auch in Sylvesters Wachsfigurenkabinett zu sehen.⁷⁴⁴ So paßten sich Mr. und Mrs. Sylvester durch die Aufnahme von neuen Portraitfiguren wie der von Gordon oder Mendoza dem englischen Publikum an und verliehen ihrer Ausstellung nun verstärkt das Profil eines die aktuellen lokalen Ereignisse wiedergebenden Kabinetts, in dem die physiognomisch korrekten und empirisch nachprüfbaren Portraits der beteiligten Personen ausgestellt waren.

Bei Ausbruch der Revolution war die Reaktion bei Sylvester wie auch bei *Mrs. Salmon's* relativ gering, offenbar gab es in Großbritannien wenig brauchbare Quellen für weitere Ausstellungsstücke. Im November 1789 kamen lediglich mit der Figur des Baron von Trenck sowie dem Wachsmo­dell des abgeschlagenen Kopfes von Bernard-Jordan de Launay, dem massakrierten Bastilledirektors, neue Stücke mit aktuellem Bezug hinzu. Beide wurden Sylvester von einem Herrn geschickt, „der zufällig

letzteren drei waren 1788 in der *Royal Academy* ausgestellt, GRAVES 1905/06, Bd. 7, S. 125 (Silvester).

⁷⁴² Ankündigungszettel, um 1790 (Kopie in MTA; Anh. 4, D17).

⁷⁴³ Daniel Mendoza (1764-1836) schrieb ein bekanntes Box-Lehrbuch und war von 1791-1795 englischer Champion, siehe in: *ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA* 1911.

⁷⁴⁴ Ankündigungszettel Hull, um 1801 (Kopie in MTA).

anwesend war, als der Gefängnisdirektor hingerichtet wurde, und der von der Volksmenge die Erlaubnis bekam, ihn in Gips abzuformen.⁷⁴⁵ Damit könnte Curtius gemeint gewesen sein, der selbst eine Figur des Baron von Trenck ausstellte. Allerdings zeigte er nie einen Wachsabguß von de Launays abgetrenntem Kopf in seinem Pariser Kabinett, auch Madame Tussaud erwähnt dieses Stück nicht. Sylvester könnte die beiden Wachsmodele auch von dem englischen Zirkusdirektor Philip Astley bekommen haben, der neben seinem Londoner Zirkus auch ein Etablissement in Paris hatte, wo er sich im Juli 1789 aufhielt. In seinem Kunstreitstücke über den Sturm auf die Bastille kamen Ende September 1789 jedenfalls die Köpfe der gelynchten Staatsbeamten de Launay und de Flesselles vor. Er muß sie in Paris erworben haben, möglicherweise von Curtius, und später die Originale oder Kopien davon verkauft haben.⁷⁴⁶ Damit hatte Sylvester zwar ein spektakuläres Schauobjekt, doch die Ausstellung authentischer Portraits von Revolutionären wie Marat oder Robespierre sollten Madame Tussauds besondere Spezialität werden.

Seit 1791 führte Mrs. Sylvester, die selbst Wachsmodelleurin war, das Kabinett noch mindestens zehn Jahre allein, denn ihr Mann verstarb 1791 in Dublin. Im Sommer 1794 stellte sie wieder am Strand in London aus, diesmal in der Nummer 341, nahe dem *Lyceum*. Gegen 1801 verliert sich ihre Spur in Hull, wo sie zwei große Räume anmietete, um ihre weiterhin vergrößerte Ausstellung zu zeigen.

Die Ähnlichkeit zwischen dem Kabinett der Sylvesters und Madame Tussauds späterer Ausstellung ist überraschend. Beide kamen aus Paris, stellten im selben Ausstellungsort und zum selben Eintrittspreis eine sehr ähnliche Sammlung an Wachsportraits aus. Vermutlich waren die Figuren Ende der 1780er Jahre auch, wie später bei *Madame Tussaud's*, nicht mehr bei Tisch, sondern eine neben der anderen entlang der Wände aufgestellt. In einem Zeitungsartikel vom Juni 1787 heißt es dementsprechend:

Dem Eingang gegenüber sind mehrere [Mitglieder] unserer Königlichen Familie; rechts sind jene aus Frankreich, Neapel, Deutschland [gemeint: Heiliges Römisches Reich], Rußland, Preußen und Holland. Links sind jene

⁷⁴⁵ „(...) who happened to be on the spot when the Governor was executed, and got permission of the mob to take it off in plaster, which Mask he sent to Mr. Sylvester.“ BRERETON 1903, S. 18 (November 1789). De Launay und der Beamte Jacques de Flesselles wurden beim Sturm auf die Bastille von der wütenden Menge getötet und ihre Köpfe auf Spießen durch die Straßen getragen.

⁷⁴⁶ Ein Wachsmodele des Kopfes tauchte in den 1790er Jahren in einer Kuriositätensammlung auf, die unter Curtius' Namen in England ausgestellt war, Ankündigungszettel *Curtius' Grand Cabinet of Curiosities*, Birmingham, ca. 1795 (JJ: Waxworks 3); PYKE 1973, S. 34-35; s. auch Kapitel II.1.a in dieser Arbeit. Zu *Astley's Amphitheatre* s. Kwint 1994, bes. S. 287; WILLSON DISHER 1937; LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 43-45.

aus Spanien und Portugal, der Serail, Voltaire, Franklin [und die] Madame
Du Barre (...) ⁷⁴⁷

Im Vergleich zu *Mrs. Salmon's*, das zeitgleich mit beiden Kabinetten in London zu sehen war, fällt dagegen der weitgehende Verzicht auf narrative Zusammenhänge und bewegte Figurengruppen auf. Alttestamentarische, mythologische, legendäre oder literarische Darstellungen fehlen bei Sylvester und Tussaud, denn die wiedergegebenen Persönlichkeiten waren überwiegend Zeitgenossen der Ausstellungsbesucher. Es zeichnet sich also Ende des 18. Jahrhunderts ein völlig neues Besetzungsprogramm in den Wachsfigurenkabinetten von Sylvester, Curtius und Madame Tussaud ab, das sich schon bei Benoist ankündigte: Die barocken Programme einer typologisch inszenierten Herrscherikonographie, wie sie noch im *Doolhof* oder bei *Mrs. Salmon's* auftraten, sind hier durch Darstellungen physiognomisch genauer Bildnisse konkreter, meist zeitgenössischer Persönlichkeiten ersetzt. Noch 1812 findet man in einem Kabinett in Nummer 182, Fleet Street, eine Figur von „Lady Nelson, vor 15 Jahren von dem berühmten Mr. Sylvester modelliert“ ⁷⁴⁸. Dieses Kabinett war inhaltlich identisch mit der später in Nummer 67, Fleet Street, Ecke Water Lane, gezeigten Wachsfigurenausstellung, in der ebenso wie in Sylvesters eigenem Kabinett Portraits zeitgenössischer Persönlichkeiten gezeigt wurden. Ende des 19. Jahrhunderts nahm man an, die Ausstellung sei nach dem Verkauf von *Mrs. Salmon's* 1812 aus deren Figuren entstanden. ⁷⁴⁹ Ein früherer Zeitungsartikel berichtet jedoch, die Figuren seien von reisenden Schaustellern einzeln gekauft und die Sammlung zerstreut worden, weil „der Besitzer einer ähnlichen Ausstellung (...) sie nicht einmal für einen sehr geringen Preis erwerben wollte.“ ⁷⁵⁰ Der Besitzer der „ähnlichen Ausstellung“ war vermutlich James Templeman, dessen „allervorzüglichste Wachsfigurenausstellung“ 1813 in einer Zeitungsanzeige vorteilhaft mit der Konkurrenz verglichen wird:

⁷⁴⁷ „Fronting you is [sic] several of our Royal Family; on the right are those of France, Naples, Germany, Russia, Prussia, and Holland. On the left are some of Spain, Portugal, the Seraglio, Voltaire, Franklin [and] Madame du Barre (...)“ Zeitungsausschnitt, Juni 1787 (JJ: Waxworks 3).

⁷⁴⁸ „Lady Nelson, modelled 15 years ago, by the celebrated Mr. Sylvester“, Ankündigungszettel (GP: Box Misc., Folder F). Da der Zettel wegen der Figur des Attentäters Bellinghams erst nach 1812 datiert werden kann, muß die Figur von Nelsons Geliebten, der für ihre Inszenierungen von „Lebenden Bildern“ bekannten Lady Hamilton, entweder einige Jahre älter sein oder von Mrs. Sylvester modelliert.

⁷⁴⁹ THORNBURY 1873, Bd. 1, S. 46, gibt an, die Sammlung sei 1812 für £500 verkauft und nach 67, Fleet Street gebracht worden, während BELL 1912, S. 538, den Verkauf an James Templeman für weniger als £50 überliefert; NOBLE 1869, S. 115. ALTICK 1978, S. 53, geht von einer Kontinuität von *Mrs. Salmon's* aus. Auch in MTA sind Informationen über 67, Fleet Street unter „Mrs. Salmon's“ aufbewahrt.

⁷⁵⁰ „(...) the proprietor of a similar exhibition, now in another part of Fleet-street, refused to purchase them at a very low price.“ MIRROR 18.12.1830.

Man wird es (...) unendlich viel überragender finden als den Mischmasch oder Plunder, der in der Nähe gezeigt wird und schon seit mehr als zwanzig Jahren den Namen Wachsfigur in Verruf bringt.⁷⁵¹

Da mit letzteren Worten nur *Mrs. Salmon's* gemeint gewesen sein kann, das noch einige Zeit nach dem Tod der letzten Managerin, Mrs. Clark, weiterexistierte, bevor es verkauft wurde,⁷⁵² kann die Sammlung nicht damit identisch gewesen sein. Auch inhaltlich überschneiden sich die Sammlungen kaum: Außer den keineswegs ungewöhnlichen Portraits des Methodistenpriesters John Wesley und des Duke of York mit seiner Frau⁷⁵³ finden sich weder biblische noch antike Gestalten, nicht die Portraits von Königin Anne und ihrem Hof, nicht Old Mother Shipton oder die „grauenhaften Zellen der Bastille“ wieder. Dagegen gab es nun fast ausschließlich Portraits von zeitgenössischen und historischen in- und ausländischen Königen, Politikern und Staatsmännern, Schauspielern und Schauspielerinnen, Schriftstellern und anderen historisch-biographisch eindeutig identifizierbaren Persönlichkeiten.

Um 1820 waren in fünf Räumen in Fleet Street Nummer 67 angeblich über 200 lebensgroße Figuren berühmter Männer und Frauen aufgestellt.⁷⁵⁴ Neben etlichen Königen und Königinnen, Kirchenmännern, Admirälen und Politikern wurde bis ungefähr 1820 auch mit Portraits von Persönlichkeiten geworben, die als „Exzentriker“ überall bekannt waren.⁷⁵⁵ So gab es eine Wachsfigur des berühmten *fat man* Daniel Lambert – ein „Kollege“ von Paul Butterbrodt in Paris –, die religiöse „Prophetin“ Johanna Southcott und den extrem geizigen Daniel Dancer.⁷⁵⁶ Darstellungen dieser drei Persönlichkeiten waren in den britischen Wachsfigurenkabinetten des frühen 19.

⁷⁵¹ „The most superb Exhibition of Wax-Work Figures is now to be seen at Templeman's Great Room (...) It (...) will be found infinitely to surpass the farrago or trumpery shown in the same neighbourhood and which has for more than twenty years been a disgrace to the very name of Wax work.“ Zeitungsausschnitt, JJ: Waxworks 3. Zu diesem Zeitpunkt befand sich die Ausstellung noch in Nummer 182, Fleet Street, wo später Mrs. Hojos ausstellte (davor in 125, Fleet Street). Vielleicht war Templeman nicht der Aussteller, sondern nur der Besitzer eines Ausstellungsraumes, denn „Great“ oder „Long Room“ bezeichnet lediglich einen mietbaren Raum, der groß genug für Veranstaltungen ist, ALTICK 1978, S. 54n.

⁷⁵² Im Londoner *Post Office Directory* ist „S. Clark, Royal Wax-works“ noch bis 1817 unter 17, Fleet Street eingetragen, LCC; ein anderes Wachsfigurenkabinett in Fleet Street, *Rackstrow's Museum*, wurde schon um 1779 aufgelöst, ALTICK 1978, S. 55.

⁷⁵³ Zum Beispiel auch bei Sylvester: Zeitungsanzeige, 21. und 28.1.1788 (JJ: Waxworks 3); Mrs. Bullock: Ankündigungszettel 1807-1810 (Kopie in MTA) und in *Churchman's Grand Exhibition*: Ankündigungszettel 1817 (Kopie in MTA) ausgestellt.

⁷⁵⁴ Ankündigungszettel zwischen 1820 und 1830 (JJ: Waxworks 3; und GP: Box Misc., Folder Q, R). Auf dem frühesten bekannten Ankündigungszettel von 1813-1816 (PCL, dort auf 1817 datiert, Anh. 4, D18), sind 90 Figuren spezifiziert, bei der endgültigen Auflösung 1831 noch 65, ROYAL EXHIBITION 1831.

⁷⁵⁵ John Timbs' 1866 erschienene Zusammenstellung von merkwürdigen Biographien, in der auch Southcott und Lambert auftauchen, heißt *English Eccentrics and Eccentricities*.

⁷⁵⁶ Ankündigungszettel 1813-1816 (PCL; Anh. 4, D18).

Jahrhunderts besonders häufig, einerseits wegen der großen Popularität ihrer Vorbilder, die durch Pamphlete, Almanache, billige Druckgraphiken, Zeitungsartikel und wissenschaftliche Untersuchungen genährt wurde, andererseits wohl auch wegen der Auffälligkeit ihrer Körper. Diese Exzentriker waren, wie schon Eva Vlieghe in *Doolhof*, keine legendären Gestalten, sondern biographisch-historisch bestimmbare Personen, die zum Teil aktuell in den frühen Medien präsent waren: Der dicke Daniel Lambert (1770-1809) lebte zum Beispiel als Gefängniswärter in Leicester. Als er, der mit 23 Jahren bereits 203 Kilogramm wog, immer mehr Aufsehen in seinem Heimatort erregte, fuhr er seit 1806 mehrfach nach London und durch die Provinz, um als lebendiges Ausstellungsobjekt Geld zu verdienen. Kurz vor seinem Tod im Juni 1809 wurde er offiziell gewogen – sein Gewicht soll mehr als 335 kg betragen haben.⁷⁵⁷ Der „Geizhals“ Daniel Dancer (1716-1794), obwohl sehr vermögend, hungerte lieber, als Geld für Lebensmittel und die Befeuerung seines Herdes aufzuwenden. So lebte er von Aufgelesenem und Spenden und handelte selbst um die billigsten Dinge. Seine Schwester, von der man sagte, ihre Erscheinung gliche „eher der eines sich bewegenden Lumpenhaufens als einem menschlichen Wesen“, hatte dieselbe krankhaft geizige Veranlagung. Beide wohnten zusammen als bekannte Exzentriker in der Grafschaft Middlesex.⁷⁵⁸ Die Methodistin und religiöse „Fanatikerin“ Johanna Southcott, 1750 in Exeter geboren, begann in den 1790er Jahren, Prophezeiungen aufzuschreiben und erlösungsverheißende Siegel zu verkaufen. Bei einer Prüfung ihrer prophetischen Texte im Jahre 1803 soll eine unabhängige Kommission zu dem Schluß gekommen sein, „daß ihre Berufung von Gott ist“, ⁷⁵⁹ allerdings habe man ihre Handschrift nicht genau entziffern und daher ihre Prophetien nicht vollständig lesen können. Johanna Southcott selbst glaubte, am 19. Oktober 1814 den zweiten Messias zu gebären, starb aber

⁷⁵⁷ TIMBS 1866, Bd. I, S. 272-276; ALTICK 1978, S. 254, Abb. S. 255. Vgl. auch Ankündigungszettel „Daniel Lambert, (...) Heaviest Man that ever lived“ Dezember 1806, LRO, DE 1243/502/1 (den Hinweis auf diesen Ankündigungszettel verdanke ich Michael Phipps, London). Eine Figur von Daniel Lambert war auch bei *Messrs. Ewings'*, Ankündigungszettel Sheffield, 25.7.1816 (Kopie in MTA), und Ankündigungszettel Wakefield, vor 1820 (JJ: Waxworks 1), ausgestellt.

⁷⁵⁸ Eine Figur von Daniel Dancer war auch ausgestellt in *Beautiful Cabinet of Figures*, Ankündigungszettel Edinburgh, 1820-1830, EDINBURGH CURIOSITIES, Nr. 184; *Springthorpe's*, REMEMBRANCER 1827 und 1828a) und b); *Messrs. Ewings'*, Ankündigungszettel 1832 (JJ: Waxworks 1); *Bradley's*: Anzeige in NOTTINGHAM HERALD 28.9.1825. Zu Dancer und seiner Schwester: BBA I 301, 384-433 (mit drei Abb.); BBA II 1422, 406-409; DNB, Art. „Dancer, Daniel“.

⁷⁵⁹ „(...) that her calling was of God“, TIMBS 1866, Bd. 1, S. 216-217, zitiert Johannas Anhänger, den Kupferstecher William Sharp; TIMBS 1866, Bd. 1, S. 215-227; LONDON WORLD CITY 1992, Nr. 612. Johanna Southcott war auch zu sehen im Wachsfigurenkabinett *Mr. Morrell's*, Ankündigungszettel Hull, 1810-1820 (PCL; Kopie auch in MTA); *Mr. Riley's*, Ankündigungszettel Newcastle, 1810-1820 (JJ: Waxworks 3); *Bradley's*, Ankündigungszettel Manchester, 1817 und 1818 (Kopien in MTA).

unentbunden im Dezember an einer schweren Verdauungsstörung. Neben vielen Gegner hatte sie auch nach ihrem Tod zahllose Anhänger, die an ihre Wiederauferstehung im Juli 1822 glaubten.

Als Exzentriker kann man vielleicht auch John Bellingham ansehen, dessen Portrait in Fleet Street Nummer 67 ausgestellt war. Im Mai 1812 lauerte der bankrotte Geschäftsmann aus Liverpool in der Eingangshalle des House of Commons dem Premierminister Spencer Perceval auf und erschoss ihn aus Rache für seine katastrophalen Handelsverluste und eine Verhaftung in Rußland. Bis zu seiner Hinrichtung war er der festen Überzeugung, Perceval sei auf Grund der von ihm vertretenen Außen- und Wirtschaftspolitik persönlich für sein Scheitern verantwortlich gewesen. Aus zeitgenössischen Zeitungsberichten geht hervor, daß die Ketten, die der Attentäter im Newgate-Gefängnis tragen mußte, außergewöhnlich schwer waren – so war er im Wachsfigurenkabinett auch „beladen mit Ketten in einem vergitterten Verließ“ zu sehen. Sein Leben und Schicksal, das Attentat, seine letzten Stunden im Gefängnis, der genaue Hergang seiner Hinrichtung und seine anschließende Obduktion waren detailliert auf Flugblättern und in Zeitschriften, Sammelbänden und Almanachen wie *The eccentric magazine* beschrieben.⁷⁶⁰ Bellingham, der offenbar unter Wahnvorstellungen handelte, war damit nicht nur als Mörder, sondern auch als Exzentriker weit bekannt.

Exzentriker waren also reale Personen, die wegen einer Behinderung, extremen Verhaltens oder Einbildung das Interesse ihrer Mitmenschen auf sich zogen. Im Vergleich zu „mißgestalteten“ oder durch Manipulation körperlich auffälligen Menschen („freaks“), wie den „Siamesischen Zwillingen“ Eng und Chang oder der „bärtigen Jungfrau“ Julia Pastrana⁷⁶¹, die für Geld vor Publikum auftraten, waren Exzentriker weniger körperlich als mental wegen fanatischen Extremismus’ oder ihrer besonderen Lebensweise auffällig. Die beiden Gruppen sind allerdings nicht genau voneinander trennbar. Oft schürten die Exzentriker wie auch die „freaks“ das Interesse

⁷⁶⁰ Andrew Knapp und William Baldwin: *The New Newgate Calendar*, 5 Bde, London [1826?]; Camden Pelham (pseud.) und Phiz [i.e. Hablot Knight Browne.]: *The Chronicles of Crime; or, The new Newgate calendar*, 2 Bde., London 1886 (nach BBA I 92, 427-434 und 93, 1-97). *The Eccentric Magazine; or, Lives and portraits of remarkable characters*, hrsg. von Henry Lemoine und James Caulfield, London 1814. LONDON WORLD CITY 1992, Nr. 615. Zitat aus Ankündigungszettel, 1813-1816 (PCL; Anh. 4, D18).

⁷⁶¹ Die stark behaarte mexikanische Indiofrau Julia Pastrana (1834-1860) tourte in den 1850er Jahren durch Nordamerika und Europa und war 1857 in London zu sehen, BONDESON 1997, S. 216-244; ALTICK 1978, S. 266-267. Eng und Chang Bunker (geb. 1811), begannen ihre Ausstellungskarriere 1829 in Amerika, traten aber auch in der Londoner Egyptian Hall auf, BOGDAN 1990, bes. S. 200-203.

an ihrer Person aktiv. Während „freaks“ oft in etablierten Theatergebäuden oder in Buden auf dem Jahrmarkt mit einstudierten Programmen auftraten, inszenierten sich Exzentriker meist zu Hause, in ihrem Alltag in einer Art „alternativer Theatralität“.⁷⁶² In ihrer Popularität waren sie mit Schauspielern vergleichbar, die sehr stark mit einer bestimmten Rolle identifiziert wurden. Auch sie waren beliebte Objekte in Wachsfigurenkabinetten wie der Schauspieler Volange mit seiner Rolle des Janot bei Curtius oder der Clown Joey Grimaldi in England⁷⁶³.

Ob der besondere Erfolg des Kabinetts den Neid anderer Aussteller auf sich zog oder eine gute Geldquelle war, ist nicht bekannt. Jedenfalls brachen im Juli 1827 Unbekannte in 67, Fleet Street ein, stahlen Geld und Kostüme und zerschlugen die Köpfe der Wachsfiguren.⁷⁶⁴ Seltsamerweise hielt sich das Kabinett trotz dieses empfindlichen Verlustes noch fast vier Jahre anscheinend unverändert, bis es im Jahr 1831 verkauft und zerstreut wurde.⁷⁶⁵

Im Vergleich zum Kabinett der Sylvesters und dem in 67, Fleet Street wird deutlich, daß Madame Tussauds Ausstellung in London und Großbritannien allgemein in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts weder eine Neuerung noch eine Einzigartigkeit war. Bis auf die Portraits der französischen Revolutionäre zeigte sie nichts, was nicht auch in anderen Kabinetten ausgestellt war. Zwar gab es inhaltliche Varianten und Abweichungen in den einzelnen Ausstellungen, doch sind die Gemeinsamkeiten stark ausgeprägt. Möglicherweise entstanden diese Ähnlichkeiten durch den Verkauf von

⁷⁶² Während es bereits wissenschaftliche Arbeiten über „freaks“ am Ende des 19. und Anfang des 20. Jh.s, ihre persönliche Beteiligung an ihrer „Vermarktung“ und die spezifischen Interessen ihres Publikums gibt (BOGDAN 1990; FREAKERY 1996), stehen ähnliche Untersuchungen für frühere Zeiten noch weitgehend aus. Die Bedeutung der Exzentriker ist noch nicht untersucht. Ein Wachsfigurenkabinett, das sich auf Darstellungen von „freaks“ und Exzentrikern spezialisiert hatte, war in den 1840er Jahren *Ferguson's* in 167, High Holborn, Ankündigungszettel 1839 und 1844 (GP: Box Misc., Folder F).

⁷⁶³ Außer in 67, Fleet Street, war Joseph Grimaldis (1778/9-1837) Figur ausgestellt in: *Allsop's, Messrs. Ewings', Springthorpe's, Riley's*. Biographie: BBA 489, 305-316, DNB 23. Der Sohn eines italienischen Zahnarztes trat schon jung als Clown im Londoner Sadler's Wells Theatre auf. Unsterblichen Ruhm brachte ihm 1807 sein Auftritt am Drury Lane Theatre, einem der wichtigsten Theater Londons.

⁷⁶⁴ „(...) some villains entered the exhibition (...) and stole a large sum of money, together with several articles of wearing apparel. The thieves (...) broke the figures to pieces (...) stripped the figures in the Exhibition-room of their clothes, and tore off the gold lace and every valuable with which they were ornamented. They then smashed the heads of the figures to pieces, and placed them one upon the other until they nearly reached the ceiling.“ „a Morning paper“, 10.7.1827 (nach BELL 1912, S. 538-539).

⁷⁶⁵ Den Ankündigungszetteln ist der Überfall nicht anzumerken, die Sammlung scheint sich sogar noch ausgedehnt zu haben, Ankündigungszettel 1827-1830 (GP: Box Misc., Folder F und Folder Q, R, und JJ: Waxworks 3); Ankündigungszettel 1830 (GP: Noble Collection: C 26.52); ROYAL EXHIBITION 1831. Eine Versteigerung der knapp 70 Posten in zwei Losnummern wurde für den 10.6.1831 angesetzt, fand aber nicht statt. Später wurde die Sammlung wahrscheinlich einzeln an reisende Schausteller verkauft, um die rückständige Miete zu begleichen.

Wachsfigurenkopien oder ganzer Sammlungen an Schausteller, die dann mit derselben Ausstellung unter anderem Namen durch das Land zogen. Allerdings gab es zu viele gleichzeitig auftretende Kabinette, als daß der Weiterverkauf von Figuren der einzige Grund für die relative Homogenität der Inhalte der Wachsfigurenkabinette sein könnte. Tatsächlich hatte sich am Ende des 18. Jahrhunderts ein neuer Kanon der darstellungswerten Persönlichkeiten herausgebildet. Dieser setzte sich wegen der Entwicklungen in Frankreich anfangs vor allem aus Franzosen zusammen: *grands hommes* und die „unglückliche“ Königsfamilie, später Napoleon Bonaparte und seine Frauen sowie seine militärischen und politischen Gegenspieler in Großbritannien und auf dem Kontinent. Innenpolitisch wichtige Figuren wie die englische Königsfamilie, Parlamentarier und religiöse Führer gehörten ebenso zu den immer wieder dargestellten Personen. So zeigten fast alle in Großbritannien ausgestellten Wachsfigurenkabinette zwischen 1780 und 1820 die Portraits Benjamin Franklins, James Washingtons und Voltaire, Ludwigs XVI. mit Marie-Antoinette und ihren zwei Kindern, Napoleons, Nelsons und Wellingtons, Georges III., des Prinzregenten und seines Bruders, dem Duke of York, sowie des Methodistenpredigers John Wesley. Aus der nationalen Geschichte waren in Großbritannien Darstellungen von Shakespeare, Elizabeth I. und Maria Stuart am häufigsten.

War ihre Ausstellung inhaltlich nicht einmalig, muß auch Madame Tussauds Anspruch auf besonders elegante und glanzvolle Ausstattung oder außergewöhnliche Ähnlichkeit oder Lebendigkeit der Darstellungen im Vergleich zu den (Selbst-)Beschreibungen der anderen Aussteller relativiert werden. Der prachtvolle Eindruck von Sylvesters Ausstellung wurde in den Zeitungen ebenso gelobt wie der Glanz von *Springthorpe's*⁷⁶⁶ oder *Madame Tussaud's* – auch die Lebensnähe der Figuren in den drei Ausstellungen wurde gleichermaßen verbreitet. Als Beweis für die Vorzüglichkeit und den Naturalismus der Portraits gab es sowohl bei Springthorpe wie auch bei Madame Tussaud die Möglichkeit, ein Selbstportrait mit dem lebenden Original zu vergleichen. Jedoch liegt es nahe, daß Madame Tussauds Kabinett zu den besten gehört haben muß, die es gab. Schließlich ist es das einzige, das seine Konkurrenten über jetzt fast zwei Jahrhunderte überdauert. Zu der unbestreitbaren tragenden inhaltlichen und formalen Qualität der Ausstellung kam dabei noch eine besonders starke Familientradition hinzu, bei der sich noch ihre Söhne und Enkel mit dem Unternehmen stark identifizierten und

⁷⁶⁶ Zu Springthorpe s. Kapitel II.2.a in dieser Arbeit.

das Kabinett auf hohem künstlerischen und baustellerischen Niveau weiterbetrieben.⁷⁶⁷ Während sich also die Spuren der anderen, vielleicht künstlerisch ebenbürtigen Kabinette meist nach wenigen Jahren in der Provinz verliefen, konnte *Madame Tussaud's* durch hervorragende Ausstellungsqualität, langfristige personelle Absicherung und eine gute Geschäftsführung zum herausragenden Vertreter des Typus Portraitkabinett werden, der noch Ende des 19. Jahrhundert als Vorbild für Neugründungen von Wachsfigurenkabinetten gelten konnte.

d) Castan's Panopticum in Berlin als spätes Beispiel für ein Portraitkabinett

Eins der letzten Wachsfigurenkabinette, dem inhaltlich und formal der Typus des Portraitfigurenkabinetts zu Grunde lag, wurde 1869 als *Mr. Castan's London Westend Panopticum* in der Königstr. 47 in Berlin eröffnet.⁷⁶⁸ Ein Jahr später findet man das Ausstellungsetablisement des Berliner Bildhauer Louis Castan im „Roten Schloß“, einem eleganten Kaufhausgebäude in der Werderstraße in Mitte. Die Idee hatte er aus London mitgebracht, wo er nach Beendigung seines Bildhauerstudiums an der Berliner Akademie der Künste mehr als 15 Jahre gelebt hatte.⁷⁶⁹ Zwar kannte man in Berlin Wachsfiguren von reisenden Ausstellern⁷⁷⁰, doch hatte es bisher noch kein dauerhaftes Kabinett gegeben. Offenbar hatten Castan und sein Bruder Gustav mit der Ausstellung Erfolg, denn 1873 verlegten sie ihr Kabinett, jetzt schlicht *Castan's Panopticum* genannt, in der prestigeträchtigen „Kaisergalerie“, einer neu errichteten, prachtvoll ausgestatteten Ladenpassage zwischen Friedrichstraße, Behrenstraße und Unter den Linden.⁷⁷¹ Hier wurde es zu einer bekannten Sehenswürdigkeiten. Während Gustav Castan für alle technischen Angelegenheiten zuständig war, modellierte der inzwischen erfahrene Portraitbildhauer Louis Castan die Wachsfiguren selbst, wahrscheinlich mit

⁷⁶⁷ Zu den Strategien des Überdauerns von Madame Tussaud s. KORNMEIER 1999.

⁷⁶⁸ FRIEDERICI i.V.

⁷⁶⁹ Louis Castan 1828-1908. TB 6; CASTAN 1989 (mit Fehlern); ETHOS UND PATHOS 1990, S. 430; SCHIMM/BEXTE 1992; FRIEDERICI 1996; am ausführlichsten sind LETKEMANN 1973 und OETTERMANN 1992, S. 42-44. Das Kabinett soll hier nur kurz im Vergleich mit *Madame Tussaud's* vorgestellt werden, eine ausführliche Darstellung wird FRIEDERICI i.V. verfolgen. Zu Louis Castans Aufenthalt in England ab 1848 oder 49 s. auch GRAVES 1905/06, Bd. 2, S. 13; AKL 17. Der Zeitpunkt seiner Rückkehr nach Berlin ist unklar, möglicherweise war die Ausstellung im Roten Schloß schon eröffnet, bevor er London endgültig verlassen hatte.

⁷⁷⁰ STENGEL 1969; HEINRICH-JOST 1987. Gustav Castan lebte von 1836 bis 1899.

⁷⁷¹ PROSPEKT 1888. Zur „Kaisergalerie“, „Lindenpassage“ oder „Passage“ GEIST 1979, S.132-141; GEIST 1997. Die Passage eröffnete am 21.3.1873, das Panoptikum am 22.3.1873, VOSSISCHE ZEITUNG, 22.3.1873, Nr. 69, 3. Beilage. Bald wurden auch Dependancen in anderen Städten eröffnet: 1879 unter Gustav Castans Namen und Leitung Köln, 1891 durch Louis' Sohn Maurice Castan (1849-1895) in Brüssel, um 1895 in Dresden, 1902 Frankfurt a.M. OETTERMANN 1992, S. 42-44; PLAKATE 1986, S. 89

Unterstützung von angestellten oder frei beauftragten Modelleuren, wie dem Bildhauer Ernst Skarbina oder den Modelleuren der Berliner Schaufenster- und Wachsfigurenfabrik Gebrüder Weber.⁷⁷² Die Passage erschien für das schnell expandierende Kabinett aber nur vorübergehend angemessen glanzvoll, auch waren die Räume schon bald zu klein. Im Herbst 1888 zogen die Brüder also mit ihren Figuren aus den „halbdunklen, meist kleineren, unbehaglichen Gemächern“ in das direkt gegenüber gelegene, neu errichtete Pschorrbräu-Haus in der Friedrichstraße 165.⁷⁷³ In die alten Räumlichkeiten zog das inzwischen unter der Leitung des Berliner Bildhauers Richard Neumann neu gegründete Passage-Panoptikum (Abb. 48).⁷⁷⁴



ABB. 48 PSCHORRBRÄU-HAUS MIT CASTAN'S PANOPTICUM LINKS VORNE UND KAISERGALERIE MIT PASSAGE-PANOPTICUM RECHTS HINTEN (1903); LANDESBILDSTELLE BERLIN: II 4974.

Auffällige Parallelen zu *Madame Tussaud and Sons'* zeigen, daß das Londoner Kabinett bei der Gründung von Castans Ausstellung inhaltlich und formal Pate gestanden hatte.

und 92-93.

⁷⁷² OETTERMANN 1992, S. 296, Fn 16; LETKEMANN 1973, S. 323. Daß die Firma Weber für die Castans gearbeitet haben, deutet SCHADE 1985, S. 45, nur an; die geschäftlichen Unterlagen der Firma sind im Museum für Deutsche Volkskunde, SMB-PK, Berlin, aufbewahrt, vielleicht gibt es hier noch Briefe.

⁷⁷³ 1887-1888 von den Architekten Kayser und von Großheim errichtet, BIERPALAST 1996. Zitat aus der Vossischen Zeitung, November 1888, zitiert nach FRIEDERICI 1996. Das Panoptikum belegte hier das erste und zweite Obergeschoß, im dritten Obergeschoß befanden sich Wohn-, Arbeits- und Lagerräume. Das Gebäude ist seit 1989 das „Haus der Demokratie“.

⁷⁷⁴ S. hierzu Kapitel III.3.c. in dieser Arbeit, außerdem LETKEMANN 1973, S. 325-326; GEIST 1997, S. 108-111; FRIEDERICI i.V.

Vor allem die „Schreckenskammer“ war eine direkte Anlehnung an – und die wörtliche Übersetzung für – die Londoner *Chamber of Horrors*. Sie kostete nicht nur, wie in London, zusätzlich Eintritt, sondern enthielt auch die Portraits der Mörder William Burke und William Hare, die bei *Madame Tussaud's* seit 1829 ausgestellt waren, in Deutschland mehr als fünfzig Jahre später aber wohl nicht so populär gewesen sein konnten, daß sie notwendigerweise ins Programm gehört hätten. Castan hatte die Figuren entweder selbst bei *Madame Tussaud's* kopiert oder Dubletten von Joseph Randall Tussaud erworben.⁷⁷⁵ Außerdem gab es in der Schreckenskammer „Köpfe verschiedener Verbrecher und Mörder“, also wohl in Büstenform ausgearbeitete Totenmasken, die „direkt nach der Hinrichtung über Natur geformt [wurden ...], um im Interesse der Phrenologie die Schädelbildung untersuchen zu können“. Nicht nur der Hinweis auf den wissenschaftlichen und pädagogischen Nutzen dieser Portraits, sondern auch der ganze Bestand dieses Ausstellungsteils sind fast identisch mit der *Chamber of Horrors*, wo die Darstellungen allerdings ganzfigurig waren. Da die meisten Portraits britische Verbrecher zeigten⁷⁷⁶, muß Castan auch ihre Portraits aus London nach Berlin gebracht haben. Hier rechnete er wohl bei entsprechender Kommentierung mit genügendem Interesse für ihre aufsehererregenden Verbrechen.

Auch einige Stücke in der Hauptausstellung scheinen direkt aus *Madame Tussaud's* zu stammen. So die Katalognummer 5 von 1890:

Die Camilien-Dame. (Portrait der Margaretha Gautier) Sie schlummert!
Leise hebt und senkt sich der Busen, durch die halb-geöffneten Lippen
glaubt man die tiefen Athemzüge der schönen Schläferin zu hören.

Wie bei Madame Tussauds „Sleeping Beauty“, dem Portrait der Madame St. Amaranthe, das schon 1837 mit einem Uhrwerkmechanismus in der Brust ausgestattet wurde und zu den beliebtesten Figuren zählte⁷⁷⁷, war auch in der Brustpartie der „Camilien-Dame“ ein Mechanismus verborgen, der eine Atembewegung simulierte. Mit nymphenhaft über den Kopf gelegtem Arm, aber voll bekleidet, lag die schöne

⁷⁷⁵ In MTA gibt es leider keine Korrespondenz oder sonst einen Hinweis auf Castan. Vielleicht gelingt es FRIEDERICI, hier Neues zu Tage zu bringen. Könnte Castan nicht auch eine Zeit lang als Portraitist bei den Tussauds angestellt gewesen sein?

⁷⁷⁶ So konnte man sie auch in anderen Wachsfigurenkabinetten finden: z.B. William Palmer, James Bloomfield Rush, James Greenacre, Frederik George und Marie Manning, Franz Müller, Daniel Good und William Fish waren 1881 auch bei *Madame Tussaud's* zu sehen, Burke und Hare bei *Mrs. Hojos's* und *Simmons's*; Good bei *Major's* und *Allsop's*; die Mannings bei *Allsop's* und *Pollard's* usw.

⁷⁷⁷ LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 20; MADAME TUSSAUD'S 1980, S. 2. Die „atmende“ Frauenfigur, jetzt ein Portrait der Madame Du Barry und wesentlich weniger bekleidet, gibt es noch heute. Holzstiche in PICTORIAL TIMES vom 3.7.1847 (Abb. 27) und in ILN vom 30.3.1872 zeigen sie in hochgeschlossener

Schläferin in London auf ihrer Schlafstatt, bewacht und präsentiert zugleich von dem Selbstportrait der Madame Tussaud (Abb. 27). Die erotische Pose und der Märchentitel machte die Figur bei Erwachsenen und Kinder gleich beliebt, und die erst kaum wahrnehmbare Bewegung verlieh ihr eine ganz besondere unnachahmliche Lebensnähe. Castan hatte von dieser erfolgreichen Figur sicher nicht nur den mechanischen Trick, sondern auch die Pose übernommen.



ABB. 49 MADAME SAPPE, WACHSFIGUR (1951), MADAME TUSSAUD'S, LONDON.

Der Katalogeintrag zu Ausstellungsstück Nummer 114 ist 1890 sogar die direkte Übersetzung von Madame Tussauds Text über Madame Sappe:

Eine Coquette aus dem 18. Jahrhunderts (Nach der Natur.) Wir hörten von einem jungen Mann, welcher sich in eine Statue verliebte, und warnen daher junge Herren, ihre Herzen beim Bewundern der Reize dieser Dame vorsichtig zu hüten.⁷⁷⁸

Im Original war dies ein ironischer Text, denn die „Reize“ der Madame Sappe bestanden, laut früheren Katalogtexten⁷⁷⁹, weniger in ihrem Äußeren als vor allem in ihrer Geschwätzigkeit. Betrachtet man das noch erhaltene Portrait der Madame (Abb. 49), erkennt man den aus Karikaturen bekannten Typus der häßlichen Alten, die sich mit Kopfputz und schmucker Kleidung erfolglos auf jung und schön zurecht

schwarzer Kleidung.

⁷⁷⁸ Seit 1819 in *Madame Tussaud's* Katalog: „A Coquette. Taken from Life.(...) We have read of a young man becoming enamoured of a statue; we caution young gentlemen to beware that the same does not happen to them, while gazing on the charms of the *interesting* Madame Sappe.“ Die Figur ist schon seit 1803 ausgestellt.

⁷⁷⁹ SKETCHES Cambridge 1819: „51. A Coquette. Taken from Life. The name of this *elegant and beautiful* woman, was Madame Sappe. She was the wife of a rich merchant at Paris; she had a happy knack at *conversation*. – „Oh! ye gods, how she would talk!“ – But the cruel guillotine took off the head of this lovely creature. We have read of a young man becoming enamoured of a statue; we caution young gentlemen to beware that the same does not happen to them, while gazing on the charms of the *interesting*

gemacht hat.⁷⁸⁰ Komik sollte aus der Vorstellung entstehen, ein junger Mann könne sich wie der griechische Bildhauer Pygmalion in diese Statue verlieben. Da Castan wie Madame Tussaud das Wort „Coquette“ (eitle Frau) benutzte, ist anzunehmen, daß es sich in Berlin um eine ähnliche satirische Darstellung handelte.

Weitere inhaltliche Parallelen zur englischen Ausstellung bildeten die mit der Französischen Revolution verbundenen Stücke. Gehörten diese bei *Madame Tussaud's* zu den zentralen Ausstellungsobjekten, da sie für Marie Tussauds Biographie und die Anfänge des Unternehmens eine Rolle spielten, war das Thema in Deutschland fast 100 Jahre später und nach Beendigung des Deutsch-Französischen Krieges nur noch mäßig populär. So scheinen Robespierres Totenmaske, das Portrait von Charlotte Corday und eine „Zelle der Bastille“ mit dem Graf de Lorge in der Schreckenskammer mehr Zitate aus *Madame Tussaud's* zu sein als Präsentationen aus aktuellem Anlaß. Auch die „ägyptische Mumie (...) nach allgemeiner Annahme ungefähr 4500 Jahre alt“, sowie der originale „Krönungswagen Napoleons I., den derselbe bei seiner Krönung zum Könige von Italien am 26. Mai 1805 in Mailand benutzte“ wirken fast wie eine Hommage an *Madame Tussaud's*, wo eine ägyptische Mumie und eine Reisekutsche Napoleons I. vielbeachtete Ausstellungsstücke waren.⁷⁸¹

Abgesehen von den punktuell sehr ähnlichen Stücken ist die allgemeine Anlehnung an das Ausstellungskonzept von *Madame Tussaud's* mit der großen Anzahl einzelner Portraitfiguren deutlich. Portraits berühmter Zeitgenossen und historischer Persönlichkeiten machten auch bei Castans einen wichtigen Teil der Ausstellung aus. Der berühmte „Kaiser-Saal“ war zum Beispiel eine offensichtliche Übertragung der englischen *Hall of Kings*, die bei *Madame Tussaud's* seit 1851 die englischen Könige und Königinnen seit der Eroberung der Normannen bis in die Gegenwart enthielt. Angefangen bei Kurfürst Friedrich I. war im Kaiser-Saal entsprechend die Dynastie der

Madame Sappe.“

⁷⁸⁰ Bes. Karikaturen von James Gillray. Die älteste Photographie zeigt das Bildnis im Jahr 1951. Bei *Madame Tussaud's* stand die Figur seit 1830 in unmittelbarer Nähe der „Sleeping Beauty“, was den Kontrast zwischen der faltigen Alten und der sinnlichen jungen Frau betonte und Madame Sappé noch mehr zur Lachnummer machte. Außerdem stand Marie Tussauds Selbstportrait nahbei – vielleicht als moralische Mutterfigur – und das Portrait des alten, ätzend geistreichen Voltaire daneben. Die Charakterisierungen der verschiedenen Frauen- und Alterstypen müssen durch die Gegenüberstellungen meisterhaft verstärkt gewesen sein.

⁷⁸¹ Mumie: CASTAN 1895, Nr. 184, Kutsche: Nr. 287, Castan erwarb sie 1877. Marie Tussaud hatte 1803 Curtius' ägyptische Mumie nach England gebracht, die mindestens bis in die 1880er Jahre ausgestellt war. 1842 erwarb Madame Tussauds Sohn Joseph eine Kutsche Napoleons I., die bei Waterloo in preußische Hände gefallen war, und in der Ausstellung zu einem starken Publikumsmagneten wurde, TUSSAUD 1921, S. 81-87; vorher hatte sie einmal William Bullock gehört, der sie von 1816 an einige Jahre mit großem Gewinn in der *Egyptian Hall*, Piccadilly, ausgestellt hatte, ALTICK 1978, S. 239-241.

Hohenzollern bis zu Wilhelm II. in ganzfigurigen Portraits, sowie zeitgenössische ausländische Fürsten und Staatsmänner vorgeführt. Eine Photographie von 1886 zeigt den Vorgänger dieses Saals in der Passage, die mit großen Wandgemälden, vergoldeten Relieffeldern, Glasmosaiken in den Fenstern und reich verzierten Gasleuchtern geschmückte „Ruhmeshalle“ (Abb. 50).⁷⁸² Wie bei *Madame Tussaud's* stehen die Figuren auf niedrigen Sockeln streng an den Wänden entlang aufgereiht. An der Stirnseite des Raumes steht ein breites Podium, in dessen Mitte man Kaiser Wilhelm I. erkennt, links neben ihm den Kronprinzen Friedrich und im Profil rechts hinter ihm den Reichskanzler Bismark. Vor dem Podest auf dem Boden stehen Figuren zweier Wachmänner, die zwischen der Ebene der Besucher und jener der Figuren vermittelten: Durch das Podest war das Portrait des Kaisers zwar vor allzu „neugierigen“ Händen geschützt, wirkte aber trotzdem wie zum Anfassen. Die Architektur lieferte einen der gesellschaftlichen Stellung der Dargestellten entsprechenden prunkvollen Rahmen, während die Portraits in der zurückgenommenen Inszenierung vor allem durch die physiognomische Ähnlichkeit wirken sollten.



ABB. 50 DIE „RUHMEHALLE“ IN CASTAN'S PANOPTICUM IN DER KAISERGALERIE, PHOTOGRAPHIE VON HERMANN RÜCKWARDT, 1886; IN: Berlin Archiv 5081.

Die Konzentration auf die Physiognomie wollte auch die „Schreckenskammer“ bieten, wie eine Photographie von nach 1895 deutlich macht (Abb. 51).⁷⁸³ Die Portraitfiguren der Mörderinnen und Mörder sind streng parataktisch aneinandergereiht. Auch wenn sie einander gelegentlich gegenübergestellt waren, wie die zwei männlichen Figuren im

⁷⁸² BERLIN ARCHIV, Bl. 5081, Photographie von Hermann Rückwardt.

⁷⁸³ KÖNIG/ORTENAU 1962, S. 65, haben den Mann mit Mütze und Stiefeln rechts als den Mörder

Photo links, bleiben sie doch einzelne, für sich stehende Portraits. Hier werden keine Verbrechen nachgestellt, sondern Menschen portraitiert, die Verbrechen begangen hatten. Die einzelnen Figuren wirken ernst und starr, aber letztlich harmlos. Eine unheimliche Atmosphäre entstand vor allem durch die Wandgestaltung, die an einen Keller, Hinterhof oder eine enge Gasse erinnerte. Besonders im Vergleich zur „Ruhmeshalle“ (Abb. 50) fällt auf, daß die düstere Stimmung auch ein Resultat der matten, dunklen, einfachen oder direkt schäbigen Kleidung der Figuren war. Schon in der *Chamber of Horrors* wurden, den bitteren Zeitschriftenkarikaturen der 1840er Jahre folgend, die Mörder und anderen Verbrecher durch ihre schlechte Kleidung als Angehörige der unteren sozialen Schichten charakterisiert⁷⁸⁴; die Portraitfiguren von Angestellten, Arbeitern und Tagelöhnern waren im Wachsfigurenkabinett offenbar nur in der „Schreckenskammer“ denkbar. Hinter Castans Figuren waren Gemälde oder Druckgraphiken angebracht, die offenbar die Verbrechen und ihre Bestrafung schilderten. Die Besucher konnten diese noch einmal in den Katalogeinträgen nachlesen. Zu identifizieren waren die Figuren, wie schon in der „Ruhmeshalle“, an kleinen, zu ihren Füßen angebrachten Plaketten mit den Katalognummern.⁷⁸⁵

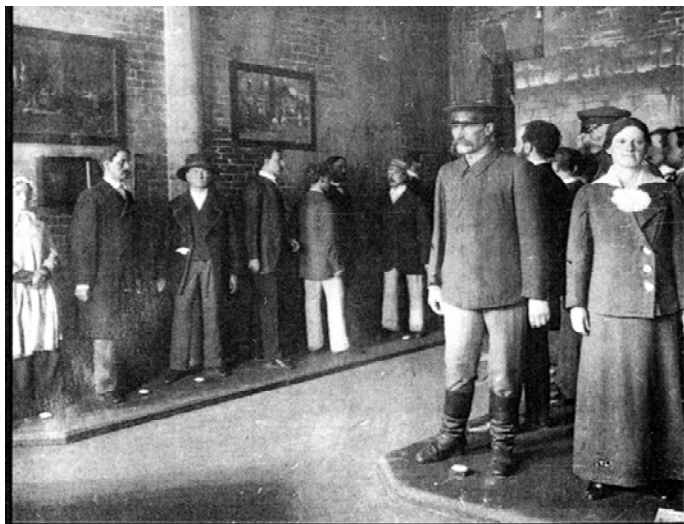


ABB. 51 SCHRECKENSKAMMER, CASTAN'S PANOPTICUM (1895); König/Ortenau 1962, S. 65.

Sternickel identifiziert; dieser ist jedoch im Katalog von 1895 noch nicht verzeichnet.

⁷⁸⁴ „Punch“, Bd. 10, 1846, S. 210, schlägt vor, parallel zur Ausstellung von 25 exquisiten Hofkleidern, die *Madame Tussaud's* 1846 tatsächlich ankündigte, in der *Chamber of Horrors* der Bekleidung der Arbeiter und Armen auszustellen.

⁷⁸⁵ Eine der Frauenfiguren rechts von Sternickel war offenbar ein Neuzugang, der noch nicht im Katalog verzeichnet war, denn zu ihren Füßen liegt ein größeres Schild mit einem Namen. Die kleine Frauenfigur in heller Kleidung ganz links könnte das Portrait der Gesche Margarethe Godfried sein, von der es im Katalog CASTAN 1895, Nr. 325, heißt: „In ihrer Gefangenschaft war es ihr die grösste Gunstbezeugung, dass man ihr vergönnnte, ihren seidenen Rock anzubehalten, statt der gewöhnlichen Gefängniss-Kleidung.“

Doch Castan's war mehr als ein Portraitfigurenkabinett – es war ein Panoptikum, eine „Alles-Schau“, wie eine Zeitschrift Ende des 19. Jahrhunderts sie definierte:

Ein solches Institut [das Panoptikum] ist heute nicht nur eine Sammlung von Wachsfiguren, sondern auch von Raritäten und Kuriositäten aller Art, von historischen und naturwissenschaftlichen Gegenständen, von Andenken an berühmte Männer und Zeitepochen, von Bildern, Modellen, ethnographischen Gruppen, Dioramen, Panoramen, von Beleuchtungseffekten, Irrgärten, stilvollen Kneipzimmern und so weiter in finitum.⁷⁸⁶

Mit „Reliquien“ Napoleons I. und der Französischen Revolution hatten schon Madame Tussauds Söhne ihre Ausstellung bedeutend erweitert. Bei Castan gab es neben dem Krönungswagen Napoleons I. noch weitere gegenständliche „Andenken an berühmte Männer“ in Form einer „Zusammenstellung von Goethe-Reliquien“, „Erinnerungen an Andreas Hofer“ oder „Erinnerungs-Stücke an den berüchtigten Räuber Matthias Klostermeyer“. So waren 1895 zum Beispiel „eine grosse himmelblaue Tasse, ein Geschenk der Gräfin Lina von Egloffstein an Goethe, die derselbe täglich benutzte“ sowie „eine von Goethe gebrauchte Schreibfeder“ ausgestellt. Einzelne Wachsportraits wechselten auch mit rührigen, humoristischen oder historischen Szenen ab, bei denen mehrere Figuren aufeinander bezogen in ein illusionistisches Bühnenbild eingestellt waren und eine Handlung vorstellten. Am bekanntesten war *Castan's Panopticum* aber außer für seine Portraits von Königen und Verbrechern für die Auftritte von ethnographischen Gruppen. Schon während seiner Zeit in London soll er Bekanntschaft mit dem Berliner Arzt und Vorsitzenden der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte Rudolf Virchow gemacht haben. Als seit spätestens 1882 bei *Castan's* außereuropäische Völkergruppen auftraten, ergab sich eine für beide Seiten fruchtbare Zusammenarbeit: So stellte er Virchow und den Mitgliedern der Gesellschaft das Panoptikum für exklusive Treffen mit den engagierten Außereuropäer, zumeist Afrikaner, zur Verfügung und ermöglichte deren wissenschaftliches ethnographisches Studium in Berlin. Da die Gesellschaft aus interessierten bürgerlichen Laien bestand, lockte er mit den Abendveranstaltungen ein wohlhabendes und gebildetes Publikum auch in seine Ausstellung. Sein Engagement in der Wissenschaft verlieh auch dem Rest der Ausstellung Seriosität. Außerdem erhielt er gelegentlich

⁷⁸⁶ „Im Panoptikum“, Zeitschriftenausschnitt, Ende 19. Jahrhundert, MStM PuMu.

Aufträge, die ausländischen Gäste in Wachs oder Gips für die Gesellschaft oder Virchows eigene Sammlung abzuformen.⁷⁸⁷

Kurz vor seinem Tod zog sich Gustav Castan am 1.4.1899 aus dem Geschäft zurück. Auch Louis, der bereits über 70 Jahre alt war, wird es ihm gleichgetan haben, denn im selben Jahr wurde das Panoptikum in eine Gesellschaft umgewandelt, deren Hauptbeteiligter Max Fincke, der neue Hausherr und Besitzer des Pschorrbräu-Hauses war. Castans früheren Mitarbeiter und seinen eigenen Schwager Ernst Skarbina setzte Fincke als einen der Geschäftsführer ein⁷⁸⁸ und machte noch mehr als ein Jahrzehnt guten Gewinn. Nach dem ersten Weltkrieg ging es allerdings bergab, vor allem die Inflation schwächte das Unternehmen. Das Wachsfigurenkabinett mit seinen Portraits schien veraltet, denn seine Themen waren nach dem Schock des Ersten Weltkrieges und nach Ausrufung der Republik nicht mehr zeitgemäß. Im konservativen „Berliner Börsen-Courier“ hieß es 1922:

[G]egen die Massenmorde, Hinrichtungen und Schreckenskammern, (...) sind unsere Nerven völlig abgestumpft; da hat man im Kriege noch ganz anderer Dinge erlebt, und unentgeltlich obendrein. Was aber das richtig Vaterländische betrifft, bei dem des Bürgers Herze schneller schlägt, so ist es natürlich zu Essig zerronnen, seitdem es die vielen schönen Uniformen nicht mehr gibt.⁷⁸⁹

Eine „Siegesallee großen Stils“, wie *Castan's Panopticum* gesehen wurde⁷⁹⁰, paßte nicht mehr zu dem in Versailles zerschlagenen deutschen Selbstbewußtsein. Der Kaiser war nun nicht nur abgesetzt, er war sogar nach Holland geflüchtet. So wurde seine Darstellung schmerzlich unangenehm, die Repräsentation des Kaisertums in Form der wächsernen preußischen Ahnenreihe hohl und absurd, denn seine Amtswürde hatte sich gerade als höchst sterblich erwiesen. Auch das Hohenzollern-Museum, das 1878 eröffnet worden war, damit „sich das Andenken an die hohenzollerschen Fürsten als Menschen, in ihrer Beziehung zur Familie im engeren Sinne und zum Volke als ihrer weiteren Familie erneuern sollte“, war „seit der Staatsumwälzung“ 1918 erst einmal

⁷⁸⁷ MICKLICH 1994; zu den Treffen der Gesellschaft im Panoptikum s. z.B. ZfE, Bd. 14, 1882, S. 571-573; Bd. 15, 1883, S. 190-193; Bd. 17, 1885, S. 13-22; Bd. 23, 1891, S. 270 und 478. Über die Gesellschaft forscht Dr. Annette Lewerentz, Institut für Prähistorische Archäologie, Freie Universität Berlin. Castan engagierte sich auch für das von Virchow initiierte Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes, Berliner Lokal-Anzeiger, 28.10.1889; Norddeutsche Allgemeine Zeitung, Nr. 504, 28.10.1889; Neue Preußische Kreuz-Zeitung, Nr. 505, 29.10.1889.

⁷⁸⁸ LETKEMANN 1973, S. 323.

⁷⁸⁹ Siegmund Feldmann: „Panoptikum“, in: BÖRSEN-COURIER, Nr. 91 vom 23.2.1922 (Morgen), Beilage.

⁷⁹⁰ F. Szdl?: „Die bevorstehende Versteigerung von Castans Panoptikum.“, in: TAGEBLATT, Nr. 85 vom 19.2.1922, 1. Beiblatt.

geschlossen.⁷⁹¹ Das Portraitfigurenkabinett, dessen Kern die duplizierenden Herrscherbildnisse waren, schien mit der neuen Staatsform der Republik seinen Sinn verloren zu haben.

Dazu kam die Konkurrenz durch die „laufenden Bilder“, denn das Filmtheater hatte die Informations- und Unterhaltungsfunktion des Wachsfigurenkabinetts übernommen: Wochenschauen boten „authentische“ Darstellungen aktueller Persönlichkeiten und Ereignisse aus Politik, Sport und Kultur, Spielfilme erzählten mit „lebensechten“ Bildern Geschichten und entführten in fremde Länder. 1923 entstand Paul Lenis Stummfilm „Das Wachsfigurenkabinett“⁷⁹², in dem eine Portraitfigurensammlung auf dem Jahrmarkt die Rahmenhandlung stellt und die Geschichten der als Portraits dargestellten Persönlichkeiten – Harun al Raschid, Iwan der Schreckliche und Jack the Ripper – die Handlung für die Episoden liefern. Damit markiert Lenis Film sinnfällig die Ablösung des Wachsfigurenkabinetts durch das Kino als die neue, zeitgemäßere Form der populären Unterhaltung. Zwar hatten die Castans versucht, „laufende Bilder“ als Zusatz in die Ausstellung zu integrieren, als sie 1888 die Nebelbildprojektionen von Max und Emil Skladanowsky ins Programm aufnahmen und 1895 ein Edinson'sches Kinetoskop aufstellten, doch bauten sie nicht wie Gabriel Thomas am *Musée Grévin* in Paris ein Filmtheater in das Panoptikum ein.⁷⁹³ So las man Anfang Februar 1922 in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* über die Portraitbildnerei in Wachs: „Diese Kunst stirbt am Kino! Die wächserne Puppenstarrheit versinkt, nachdem auf der Leinwand unheimlichstes Leben zur Wirklichkeit geworden ist.“⁷⁹⁴ Dem Portraitfigurenkabinett blieb es nur noch übrig, die Filmstars – Anfang der 1920er Jahre etwa Henny Porten, Veit Harlan oder Charlie Chaplin – in Farbe und drei Dimensionen vorzustellen.⁷⁹⁵

⁷⁹¹ HOHENZOLLERNMUSEUM 1878; HOHENZOLLERNMUSEUM 1927. Allerdings gab es kaum Zerstörungen von Kaiserbildnissen im öffentlichen Raum nach 1918, auch das Hohenzollernmuseum im Schloß Monbijou wurde nach der Klärung der Eigentumsansprüche Wilhelms II. 1927 wieder eröffnet.

⁷⁹² Bildregie: Paul Leni, Drehbuch: Henrik Galeen, Deutschland 1923.

⁷⁹³ ZGLINICKI 1979, Textband, S. 237 und 257; Zglinicki gibt an, daß 1888-9 die Projektionen des „Hamilton-Theaters“ der Brüder Skladanowsky „bei Castan's in der Passage“ gezeigt wurden – *Castan's* war aber schon Anfang 1888 in das Pschorr-Brauhaus umgezogen. Hat Zglinicki *Castan's* mit dem *Passage Panoptikum* verwechselt? Die mit einer Laterna Magica oder mehreren auf künstlichen Nebel projizierten Bilder des „Hamilton-Theaters“ waren technisch gesehen ungefähr das gleiche wie Philipstal „Phantasmagoria“, s. Kapitel II.1.a in dieser Arbeit. Zu den Filmvorführungen im *Musée Grévin* unter der Direktion von Gariel Thomas s. SCHWARTZ/MEUSY 1991; SCHWARTZ 1998, S. 177-197.

⁷⁹⁴ KNATZ 1922. Wie die Wachsfigurenher- und -aussteller die Konkurrenz durch das Kino beurteilten, ließe sich der Schausteller-Fachzeitschrift „Der Komet“ entnehmen, die 1883 gegründet wurde und noch heute existiert (<<http://www.komet-pirmasens.de/Der%20Komet/derkomet.html>> [17.7.2002]). Diese Quelle konnte hier nicht berücksichtigt werden.

⁷⁹⁵ Reisende Schausteller bestellten bei Firma Weber, Berlin, z.B. „Prominenz von Film und Sport: Harry Liedtke, Victor de Kowa, Willy Birgel, Hans Alberts u.a. Ganz besonders oft gefragt war Max

Doch dazu scheint es in *Castan's Panopticum* noch nicht einmal mehr gekommen zu sein. Als 1922 eine Bank anbot, die Geschäftsräume im Pschorrbräu-Haus zu kaufen, sah Fincke darin einen größeren Gewinn, als mit der Ausstellung fortzufahren, und schloß am 15.2. seine Pforten. Sogleich hieß es in der *Frankfurter Zeitung*: „Wer hat Castan umgebracht? Der Film natürlich.“⁷⁹⁶ Entscheidender dürften aber wohl die Inflation und die allgemeine Veraltung der Ausstellung gewesen sein. Aus etlichen wehmütigen Abschieds- und Versteigerungsberichten, die in den Zeitungen erschienen,⁷⁹⁷ wird ein letztes Mal deutlich, daß *Castan's Panopticum* vor allem als Portraitsammlung wahrgenommen wurde. Immer wieder wird lustvoll aufgezählt, wieviel einzelne Figuren bei der Versteigerung einbrachten: Kaiser Wilhelm zu Pferde 15.000 Mark (mit Pferd) an einen neuen Landsmann des Kaisers, einen Niederländer; Verbrecher kamen auf 2.500 bis 3.000 Mark das Stück, Ebert und Scheidemann zusammen dagegen nur auf 2.100 Mark, was etwa sieben US-Dollar entsprach. So wurde aus einem Akt des Ikonoklasmus, dem Verkauf von Castans Wachsfiguren, die „[p]reußisch [waren] durch und durch, monarchisch bis auf die Knochen, wenn man so sagen darf“,“⁷⁹⁸ zumindest finanziell ein letzter Triumph der Kaisereffigie.

Schmeling, der 1930 Boxweltmeister geworden war.“ SCHADE 1985, S. 45. In *Castan's Panopticum* werden bei Schließung keine Portraits von Filmstars genannt.

⁷⁹⁶ ELVESSER 1922.

⁷⁹⁷ Etliche Abschieds- und Versteigerungsberichte erschienen in den Zeitungen, z.B. LOKAL-ANZEIGER, Nr. 79 vom 16.2.1922 (Morgen), 1. Beiblatt; Nr. 90 vom 22.2.1922 (Abend); TAGEBLATT, Nr. 85 vom 19.2.1922, 1. Beiblatt; Nr. 91 vom 23.2.1922 (Morgen), 1. Beiblatt; Nr. 92 vom 24.2.1922 (Morgen), 1. Beiblatt; VOSSISCHE ZEITUNG, Nr. 86 vom 20.2.1922 (Abend), 1. Beilage; Nr. 93 vom 24.2.1922 (Morgen), 1. Beilage; BÖRSEN-COURIER, Nr. 90 vom 22.2.1922 (Abend), Beilage; Nr. 91 vom 23.2.1922 (Morgen), Beilage; DAZ, 5.2.1922 und 24.2.1922.⁷⁹⁸ ELVESSER 1922.

3. Das „moderne“ Tableau-Kabinett

a) Ethnographische Ausstellungen von Wachsfiguren im Tableau

Aus dem Jahr 1611 ist ein Prozeß bekannt, in dem der französische Bildhauer Michel Bourdin den nicht näher benannten François de Bechefer verklagt, seine Portraitfigur des ermordeten Königs Heinrich IV. beschädigt zu haben.⁷⁹⁹ Gleich nach dem tödlichen Attentat auf den König am 14. Mai 1610 hatte Bourdin eine Wachsportraitbüste produziert, um damit einen Wettbewerb für die Funeraleffigie zu gewinnen; der Auftrag ging jedoch an einen anderen Bildhauer.⁸⁰⁰ Der enttäuschte Bourdin muß die Büste trotz der Niederlage zu einer ganzen Figur ausgestaltet haben, denn in dem Prozeß beschuldigte er Bechefer, der sie für fünf Monate zu je 150 *livres* gemietet hatte, einen Finger der linken Hand abgebrochen zu haben.⁸⁰¹ Er verklagte ihn aber nicht nur auf die Beschädigung seiner Figur, sondern auch auf den Verlust notwendiger Requisiten. So habe der Schausteller einen Baldachin und Draperien aus blauem, mit Goldborte verzierten Samt verloren, wodurch die Figur „nutzlos“ geworden war. Offenbar hatte Bourdin die Aufbahrung der offiziellen Funeraleffigie in dem mit blauen und goldenen Stoffen ausgehängten Ehrensaal im Louvre komplett nachgestellt⁸⁰² und dann das ganze Ensemble an Bechefer vermietet. Da der Prozeß im fernen Saintes stattfand, vermutete der Historiker Paul Vitry, der diesen Streitfall Ende des 19. Jahrhunderts bekannt gemacht hat, in Bechefer

eine Art Barnum, der die Figur des kürzlich ermordeten Königs von Stadt zu Stadt herumführte und sie der Neugier der Leute preisgab, die schon [damals ...] nach Neuigkeiten dürsteten.⁸⁰³

⁷⁹⁹ VITRY 1898. Michel Bourdin oder Michel II. Baudin, aus Orléans (aktiv 1610-1640), VITRY 1897; TB 4.

⁸⁰⁰ BAPST 1891; auch BENKARD 1926, S. XVII; BRÜCKNER 1966, S. 156. Die Funeraleffigie von Heinrich IV. war die letzte in Frankreich. Bei der Beerdigung seines Nachfolgers Ludwig XIII. wurde auf eine Effigie verzichtet. Zum Schöpfer der Effigie, Germain I. Jacquet de Grenoble (gest. nach 1636), TB 18; VITRY 1897, S. 8-9; SCHLOSSER 1993, S. 50-51, Abb. S. 52.

⁸⁰¹ VITRY 1898. GATACRE/DRU 1977, S. 617, vermuten, der Schaden sei beim unerlaubten Abnehmen eines Abgusses entstanden, und meinen eine Kopie davon als Büste auf der Almanachillustration von Curtius' *Sallon de Cire* (Abb. 10) zu erkennen. Wenn die Figur aber als Büste reproduziert wurde, ist der abgebrochene Finger nicht erklärt.

⁸⁰² Ein Kupferstich von Issac Briot zeigt das „Chambre mortuaire“ Heinrichs IV. (1610, Paris, BNCE, abgebildet in: SCHLOSSER 1993, S. 38). Ob der Stich allerdings die Aufbahrung der Königsleiche oder der Effigie darstellt, ist unklar, SCHLOSSER 1993, S. 38; GIESEY 1960, S. 3-4 und 173-174.

⁸⁰³ „(...) une espèce de barnum qui promenait de ville en ville la figure du roi récemment assassiné et l'exhibait à la curiosité du bon peuple affamé déjà, bien que le mot n'existât pas encore, d'actualité“, VITRY 1898, S. 291.

Der Name des berühmten amerikanischen Schaustellers P. T. Barnum, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert Kuriositäten und einige fragwürdige Attraktionen zur Ausstellung brachte⁸⁰⁴, steht für Vitry als Metapher. Da Bourdin den offiziellen Auftrag für eine Effigie nicht bekommen hatte und trotzdem eine ganze Figur für einen ansehnlichen Preis vermietete, liegt aber nahe, daß er sie gerade wegen des Showeffekts für eine öffentliche Zurschaustellung ausgearbeitet hatte. Damit hatte er die früheste bekannte Wachsfigurenausstellung vorbereitet und das wohl erste kommerzielle Wachsfigurentableau geschaffen.

Mehr als die statuarische Wiedergabe einer Person gehört zu einem „Tableau“ zusätzliches Zubehör und ein gestalteter Hintergrund; es kann auch aus mehreren, aufeinander in Gestik und Haltung bezogenen Figuren bestehen. So inszeniert, stellen die Wachsfiguren meist einen bestimmten Moment, eine Szene aus einem komplexen Handlungszusammenhang dar. Je mehr sie von dieser Handlung erkennen lassen, desto narrativer sind sie. Die Bezeichnung dieser Inszenierung als Tableau leitet sich von den *tableaux vivants* des 18. und 19. Jahrhunderts ab, einer theatralischen Vergnügung, während derer eine Gruppe Darsteller sich in ausdrucksvollen, pantomimischen Posen einem Publikum als Figuren in einem Bild präsentierte. Dabei war das Nachstellen bekannter Gemälde oder Skulpturen besonders beliebt.⁸⁰⁵ So gesehen waren die Wachsfiguren in den Portraitkabinetten fast immer dreidimensionale Tableaux von Portraitgemälden oder -büsten anderer Künstler, welche als Vorbilder für die Wachsportraits gedient hatten. Die Kombination von naturalistischen Bildwerken mit realen Kleidern, Gegenständen und Requisiten, zum Beispiel Lorbeerkränze und Schmuck, war schon seit der Antike ein Mittel, um ihren illusionistischen Effekt zu steigern; auch die Aufstellung von mehreren, zusammengehörigen Figuren in einem einfachen Gruppenbild oder einer in simpler Handlung zusammengebunden Gruppe war naheliegend. Die im Grad der naturalistischen und narrativen Ausführung stark variierenden Darstellungen machen aber den Übergang von der einfachen Portraitstatue zum szenischen Tableau fließend.

⁸⁰⁴ Phineas Taylor Barnum (1810-1891) hatte jedoch nie Wachsfiguren ausgestellt, sondern fast ausschließlich lebende „Kuriositäten“. Seine Ausstellung war als „The Greatest Show on Earth“ bekannt, BOGDAN 1990; FEAKERY 1996; ein Besuch der Show könnte durchaus zu Paul Vitrys (1872-1941) Kindheitserinnerung gehört haben.

⁸⁰⁵ ALTICK 1978, S. 342-349; JOOSS 1999, bes. S. 19-24. Zur Tradition s. auch HELAS 1999. Die Definition der *tableaux vivants* variiert historisch und bei den verschiedenen Autoren. Einige identifizieren sie ausschließlich als das Nachstellen bekannter Kunstwerke, z.B. FREY 1998, S. 401-402.

Werden die Wachsfiguren im Tableau ganz von einem illusionistischen Hintergrund umfassen, das wie das Bühnenbild einer Guckkastenbühne die Sicht auf andere Teile der Ausstellung ausblendet und das Dargestellte als perfekten Wirklichkeitsausschnitt erscheinen läßt, kann man auch von einem „Diorama“ sprechen. Diese Präsentationsform wurde seit Ende des 19. Jahrhundert in Naturkundemuseen verwendet, wo typisierte oder realistische Szenen mit ausgestopften Tieren und künstlichen Pflanzen so aufgebaut waren, daß sie wie reale Naturstücke wirkten. Dabei kontextualisierte die Umgebung die Ausstellungsstücke und erklärte sie durch Details ihrer Ausführung, wie zum Beispiel ein simulierter Strand mit Wasserkante, Muscheln und Krebstieren als Hinter- und Untergrund für die Präsentation ausgestopfter Möwen.⁸⁰⁶ Ähnlich waren im 16. und 17. Jahrhundert schon die Kapellen der *Sacri Monti* inszeniert, als Dioramen zur Präsentation von Bibelgeschichten. So verglich sie auch der englische Schriftsteller Samuel Butler 1881 mit der Naturkundeabteilung des Britischen Museums, wo Tiere ferner Breiten in gemalten Landschaften und in natürlichen Posen ausgestellt waren:

Wir finden es gut, daß unser Volk die Möglichkeit hat, sich jene Vögel und Tiere vorzustellen, aber der Gedanke, ihnen eine ähnliche Hilfe bei der Vorstellung von Ereignissen zu geben, die, wie wir ihnen sagen, sie näher als alle anderen in der Weltgeschichte angehen, schockiert uns. Ein ausgestopftes Kaninchen oder eine Amsel ist eine gute Sache (...), aber eine ausgestopfte Geburt Christi ist, nach protestantischer Auffassung, anstößig.⁸⁰⁷

Diese deutliche Vorstellung davon, welche Themen für eine Präsentation im Tableau angemessen waren, war tatsächlich vollkommen protestantisch, wie die auch heute oft noch lebensgroß ausgestalteten Weihnachtsskrippen in katholischen Gegenden zeigen. So beschränkte sich die britische Ablehnung lebensechter Darstellungen auch nur auf christliche Inhalte – menschliche Figuren außereuropäischer Ethnien, die wie „ausgestopfte Kaninchen“ in Dioramen präsentiert waren, traf sie nicht. Als nach Ende der ersten Weltausstellung in London das Ausstellungsgebäude, der „Kristallpalast“, in

⁸⁰⁶ WONDERS 1993, bes. S. 12-16, nennt diese Form der Ausstellung in Naturkundemuseen „Lebensraumdiorama“ („habitat diorama“), um sie von „Durchlicht/Auflicht-Gemälde“ zu unterscheiden, das am Anfang des 19. Jh.s erstmals mit dem Wort „Diorama“ bezeichnet wurde. Auf Deutsch spricht man aber auch in musealen Zusammenhängen von Diorama.

⁸⁰⁷ „We think it well that our people should have an opportunity of realising these birds and beasts to themselves, but we are shocked at the notion of giving them a similar aid to the realisation of events which, as we say, concern them more nearly than any others in the history of the world. A stuffed rabbit or blackbird is a good thing (...) but a stuffed Nativity is, according to Protestant notions offensive.“ BUTLER 1881, S. 251.

Sydenham wiedererrichtet und zu einem „Kulturmuseum“ umgebaut wurde, konnte man dort in den 1860er Jahren unter anderem eine Gruppe lebensechter Zulu-Figuren sehen. Sie waren hinter einer Metallabspernung auf einer kleinen Sandfläche vor einem künstlichen „Urwald“ aus Farnen und jungen Bäumen angeordnet (Abb. 52).⁸⁰⁸

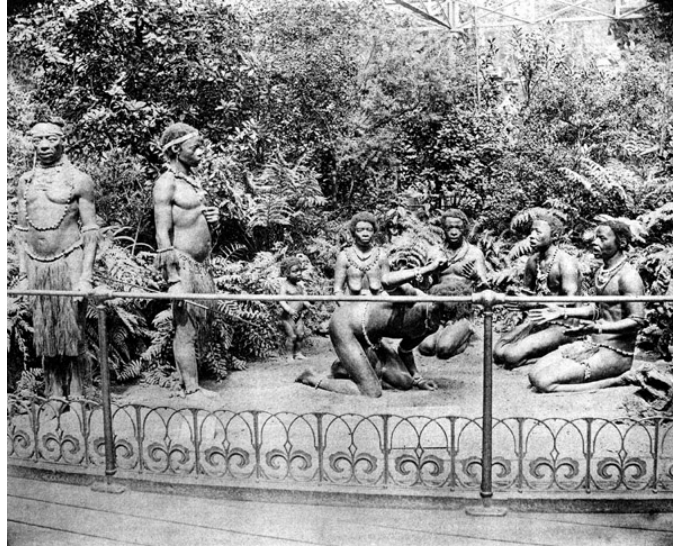


ABB. 52 GRUPPE SÜDAFRIKANISCHER ZULUS IM CRYSTAL PALACE, WACHS- ODER GIPSFIGUREN, PHOTOGRAPHIE VON HENRY NEGRETTI UND JOSEPH WARREN ZAMBRA, 1860ER JAHRE, PITT RIVERS MUSEUM, OXFORD.

Zwei etwas abseits stehende männliche Figuren, eine frontal, die andere im Profil aufgestellt, scheinen wie auf einem Polizeiphotographen den Volksstypus vorzuführen. Die im Halbkreis auf dem Boden Sitzenden, eine Frau, drei Männer und ein kleines, stehendes Kind, sind klatschend und singend wiedergegeben, während eine weitere männliche Figur auf der Erde kniet und wild mit den Fäusten auf den Boden einzuschlagen scheint – für zeitgenössische Betrachter offenbar eine typische Szene aus dem Leben der Zulu. Unten vor den stehenden Männern sowie vor der sitzenden Gruppe sind zwei erläuternde Schilder angebracht. Physiognomisch und von der Bekleidung her scheinen tatsächlich Zulus dargestellt zu sein, obwohl die typischen mannshohen konvexen Schilde des Kriegervolkes fehlen. Die Pflanzen im Hintergrund geben der Gruppe jedoch einen falschen Kontext, denn sie suggerieren ein Volk, das im und vom Urwald lebt. Die Zulus lebten jedoch von Kornanbau und Viehzucht, ihr Land war Grasland, nicht Waldgebiet.⁸⁰⁹ So erhöhte die Inszenierung zwar den stilistischen Realismus der Darstellungen, denn mehr als die einzelnen Figuren konnte die ganze „Lichtung“ als ein überzeugender Wirklichkeitsausschnitt wahrgenommen werden, jedoch verringerte sich

⁸⁰⁸ Abbildung aus den 1860er Jahren, Henry Negretti (gest. 1879), Joseph Warren Zambra (gest. 1877) in *SPECTACULAR BODIES* 2000, S. 121; ob die Figuren aus Wachs oder Gips waren, ist nicht zu erkennen.

durch die falsche Kontextualisierung das, was man den „Wahrheitsgehalt“ der Darstellungen nennen könnte.

Ein ähnliches Beispiel war die Ausstellung von mittel- und nordeuropäischen „Indianer“-Figuren, die der Wachsmodelleur Napoleon Montanari im Mai 1856 in einem Ausstellungsraum am Leicester Square zeigte.⁸¹⁰ Der Reiz dieser Wachsfigurenausstellung bestand nicht mehr, wie bei den Portraitzkabinetten, im Studium der Gesichtszüge besonderer, hervorragender Männer und Frauen, obwohl auch die Portraitfiguren von Königin Victoria oder König Napoleon III. ausgestellt waren. Diese gehörten aber bereits so sehr zum Standardprogramm englischer Wachsfigurenkabinette, daß sie kein großes Aufsehen erregt haben konnten. Die ethnographischen Darstellungen von Vertretern ferner Länder jedoch, Nachbildungen einfacher Leute, „Diener, Handwerker, Fischhändler, Wasserträger, Netze- und Gemüseverkäufer etc.“ zur Vorstellung mexikanischer „Sitten, Gebräuche und Beschäftigungen“⁸¹¹, waren etwas Besonderes. Hier sollten nicht mehr die Portraits politischer Repräsentanten ein fremdes Land vorstellten, wie die Portraits bei Benoist, Curtius oder Madame Tussaud, sondern das „typische“ Aussehen, die „traditionelle“ Kleidung und die „gewöhnlichen“ Tätigkeiten seiner Bewohner.

Diese mexikanischen Figuren, welche die „typischen Bräuche der verschiedenen Phasen des zivilisierten und des wilden Lebens“ vorstellten,⁸¹² hatten Montanari bereits 1851 auf der Londoner und 1855 auf der Pariser Weltausstellung Medaillen gewonnen. Eine wöchentlich erscheinende Zeitschrift, der „Illustrated Exhibitor“, hält sie in zwei Holzstichen fest: Einer (Abb. 53) zeigt drei hellhäutige, europäisch gekleidete Männer und eine Frau, sowie zwei dunkelhäutige Männer und eine dunkelhäutige Frau, welche „verschiedenen, landestypischen Beschäftigungen“ nachgehen: der Wasserträger hat einen Krug auf dem Rücken, der Straßenschuster bearbeitet auf dem Boden sitzend einen Schuh, eine Gemüseverkäuferin trägt ihre Waren in der Hand.⁸¹³ Die

⁸⁰⁹ ASMUS 1939; LABAND 1997.

⁸¹⁰ Ankündigungszettel, 2.5.1856 (JJ: Waxworks 3; Anh. 4, D19, auch: WCAC: St. Martin/Leicester Square scrapbooks, Bd. 1, Nr. 181, nach ALTICK 1978, S. 338). Über Montanari (aktiv 1849-1886) ist fast nichts bekannt. BLONDEL 1882 III, S. 439, lobt die „charmantes figures de cire polychrome“ in der mexikanischen Abteilung der Pariser Weltausstellung 1878. Sie waren von A. Montanari „avec une finesse d'exécution merveilleuse“ hergestellt worden. BÜLL vermutet darin Augusta Montanari, Napoleons Frau, „die in London 1849-1886 berühmte Wachspuppen anfertigte und auf der Pariser Ausstellung 1855 gezeigt hat“, wie er EARLY 1955, S. 117, zitiert.

⁸¹¹ Ankündigungszettel, 2.5.1856 (JJ: Waxworks 3; Anh. 4, D19).

⁸¹² „displaying their characteristic customs in the several phases of civilized and savage life“, REPORTS 1852, Bd. 2, S. 649.

⁸¹³ „The figures exhibited consist of twelve civilized Indians of Mexico, and its environs – one of whom,

Schattierungen der Hautfarbe und die Kleidung wie breitkrepelige Hüte, bestickte Hosen und Umhänge vermitteln ein variationsreiches Bild der „zivilisierten“ Stadtbewohner Mexikos. Der zweite Stich zeigt dagegen eine Gruppe, die offensichtlich zum Ausstellungsteil der „mexikanischen Wilden in ihrer normalen Kleidung und Erscheinung“ gehörte (Abb. 54).⁸¹⁴ Es sind die Figuren je zweier weiblicher und männlicher Mexikaner mit nackten Oberkörpern, die nur mit Schilf- oder Baströcken, Perlenketten und Kopfschmuck bekleidet sind. Der mit einem langen, bastbehangenen Speer, umgürteten Messer und Kopfputz ausgezeichnete Mann und eine in kontemplativer Pose an eine Wand oder einen Baumstamm gelehnte Frau betrachten die beiden anderen, die mit erhobenen Armen und kastagnettenähnlichen Gegenständen in den Händen um ein am Boden liegendes Beil und eine doppelköpfige Axt tanzen. Die Gesichter und Körper der vier sind fein und europäisch geschnitten, offenbar waren die Figuren – zumindest auf der Abbildung – idealisiert. Zwar tanzten die „Wilden“ in diesem zweiten Tableau und trugen Waffen und exotische Kleidung, doch wirkten sie letztendlich friedlich. Ihre Körper wichen aber nur in der Hautfarbe vom europäischen Ideal ab und waren durch die exotische Gewandung erotisiert.



ABB. 53 ANONYM: „M[ONSIEUR] MONTANARI'S MEXICAN FIGURES“ [WASSERTRÄGER ETC.], HOLZSTICH [?], 1851; IN: EXHIBITOR 1851, S. 290.

ABB. 54 ANONYM: „M[ONSIEUR] MONTANARI'S MEXICAN FIGURES“ [TANZENDE], HOLZSTICH [?], 1851; IN: EXHIBITOR 1851, S. 289.

a street cobbler, is seen in our engraving mending a shoe upon the highway; another, the aquador, or water carrier, bearing his laden earthenware jug from the public fountain; and a third, a female Indian, selling vegetables in the streets. Besides these, there are several other figures engaged in the various occupations common to the country.“ EXHIBITOR 1851, S. 289.

⁸¹⁴ „(...) and lastly, perhaps the most interesting group, various figures of Mexican savages in their ordinary attire and appearance.“ EXHIBITOR 1851, S. 289. Möglicherweise ist die „group of savage Indians, called *Mecos*“ zu sehen, welche die REPORTS 1852, S. 649, erwähnen. Keine der Figuren trägt den in Mexiko typischen Poncho.

Die ebenfalls auf der Weltausstellung und später am Leicester Square gezeigten Tableaux nordamerikanischer „Indianer“ wirken dagegen überraschend brutal. Offenbar standen sie für eine noch weniger „zivilisierte“ Phase des Lebens. So sah man „Indianerhäuptlinge, die im Begriff sind, einen weißen Händler zu skalpieren, aus Kannibalismus ein weißes Kind zu stehlen, Tiger zu töten, &c.“⁸¹⁵ Diese Skulpturen wurden von der Preisjury der Londoner Weltausstellung besonders lobend hervorgehoben. Montanari, so fand man, zeige die

charakteristischen Gebräuche (...) mit einer Wahrheit in den Gesichts- und Körperausdrücken und der anatomischen Ausbildung der verschiedenen Figuren, die höchst bemerkenswert ist. Ein Indianer, der über die Verzweiflung seines weißen Opfers triumphiert, das er gefesselt hat und gleich skalpieren wird, dessen Leiden er aber mit primitiver Grausamkeit noch verlängert, kann zur Verdeutlichung dieses besonderen Könnens herangezogen werden[.]⁸¹⁶

Die „Wahrheit“ der Gruppen bestand also in der feinen und individuellen Modellierung, den gut getroffenen Posen und dem emotionalen Gehalt des Dargestellten (Agonie, Triumph), die glaubhafte „Interaktion“ der verschiedenen Figuren untereinander und der emotional-psychologische Ausdruck faszinierte die Kritiker. Solange die Inszenierung „wahr“, also glaubhaft wirkte, schien die ethnographische Genauigkeit eine geringe Rolle zu spielen: So war zwar das Skalpieren bei den nordamerikanischen Indianer bekannt, doch gab es dort keine Tiger, deren Jagd Montanari in einem weiteren Tableau vorführte. Umgekehrt war in Indien das Skalpieren unüblich, und die Bewohner Afrikas, wo es Tiger gab, bezeichnete man nicht als „Indians“. Ähnlich verfehlt waren schon die südseeisch wirkenden Bastkostüme der tanzenden „Mexikaner“, denn die übliche Kleidung der Mittelamerikaner bestand aus Lendenschurzen in der Ebene und Ponchos und Hosen im Gebirge. Trotzdem wurden die Figuren als Darstellungen „mexikanischer Wilder in ihrer normalen Kleidung und Erscheinung“ akzeptiert und sogar als pädagogisch wertvoll eingestuft.⁸¹⁷ Die

⁸¹⁵ Ankündigungszettel, 2.5.1856 (JJ: Waxworks 3; Anh. 4, D19).

⁸¹⁶ „[The Figures represent the] characteristic customs (...) with a truthfulness in the varied expressions and anatomical development of the different effigies, which is most remarkable. An Indian, rejoicing in triumph over the despair of a white victim, whom he has bound and is about to scalp, but whose sufferings he is prolonging with savage cruelty, may be especially cited in illustration of this particular excellence“, REPORTS 1852, S. 649; ähnlich auch EXHIBITOR 1851, S. 289. Sogar BLONDEL 1882, der die wächsernen, mit Perlen und Spitzenstückchen besetzten Portraitmedaillons als „réalité fausse, matérielle, brutale“ (II, S. 272) bezeichnete, fand Figuren, die Montanari 1878 zur Weltausstellung in Paris zeigte, charmant, kraftvoll und würdig den antiken Keroplasten (III, S. 439).

⁸¹⁷ EXHIBITOR 1851, S. 289 „(...) various figures of Mexican savages in their ordinary attire and appearance.“ Montanari erhielt für die Ausstellung eine Medaille in der Klasse 29: „Miscellaneous

Versicherung, daß sie nach dem lebenden Modell hergestellt waren, der Gebrauch des mit absoluter Unmittelbarkeit der Wiedergabe assoziierten organischen Materials Wachs und der durch die handwerklich perfekte Verarbeitung entstandene Naturalismus verliehen den Tableaux sogar ohne illusionistisches Hintergrundgemälde eine so große Überzeugungskraft, daß zumindest in den offiziellen Ausstellungsorganen die Authentizität des Dargestellten nicht angezweifelt wurde.

Im Gegenteil, das Vertrauen in die Fähigkeit von wächsernen Gruppen, Wirklichkeit unverfälscht abzubilden, wuchs noch. Waren auf den ersten Weltausstellungen einzelne Wachsfigurengruppen vor allem außereuropäischer, kolonialer Themen zu sehen gewesen, wurden seit Einführung einer eigenen Abteilung für Nationaltrachten und Volkskostüme 1867 immer mehr lebensechte Figuren und immer komplexere Gruppen auf Weltausstellungen zu sehen. Oft waren die ethnographischen Gruppen aus Gips oder Wachs vor panoramaartigen Hintergrundbildern oder in regional eingerichteten Zimmern, den „Stuben“, aufgebaut.⁸¹⁸ Einige der Figurengruppen waren als narrative „Bilderzyklen“ angelegt, wie die Trachtenpräsentation von Schweden und Norwegen auf der Pariser Weltausstellung 1867. Die Wachsfiguren in den 17 Tableaux und Dioramen führten „typische Motive des nordischen Volkslebens“ vor, die wie Szenen in einem Theaterstück aufeinander Bezug nahmen. So folgte der „Heuernte“, während derer die Besucher die junge blonde Heldin der „Geschichte“ kennenlernen konnten, eine Toilette-Szene als Vorbereitung für ein Fest; dort trifft das Mädchen den jungen Mann, zarte Bande werden geknüpft, es folgen der „Heiratsantrag“, die „Heirat“ und die „junge Familie“ je in einem eigenen Tableau.⁸¹⁹ Während die vorgestellten Trachten selbst für farbenfroh und geschmackvoll ornamentiert befunden wurden, lobten die Kritiker an den Figuren die Portraithaftigkeit ihrer Gesichtszüge, ihre Natürlichkeit und „Lebenswahrheit“. Trachtenfigurentableaux in dioramatischen Stuben wurden Ende des 19. Jahrhunderts, parallel zum Diorama im Naturkundemuseum, zu einem Präsentationsstandard in den neu gegründeten volkskundlichen Museen.⁸²⁰

Manufactures and Small Wares, section C: Articles connected with Education (ethnographical models)“, YARRINGTON 1996, S. 86.

⁸¹⁸ WÖRNER 1999, S. 145-190. Auf der Pariser Ausstellung 1867 gab es zum ersten Mal die Klasse „Spécimens des costumes populaires des diverses contrées“ in der Gruppe „Objets spécialement exposés en vue d’améliorer la condition physique et morale de la population“, S. 146. Trachten wurden auch von lebenden Menschen zur Schau gestellt. Seit der Ausstellung von 1878 in Paris herrschten die Stuben mit Einrichtungen aus Gegenständen des regionalen Handwerks und der Volkskunst bei der Präsentation von Trachten und Hausgewerbe vor, WÖRNER 1999, S. 156-157 und bes. S. 246-249.

⁸¹⁹ Eine zeitgenössische Beschreibung und Abbildungen s. WÖRNER 1999, S. 150-154.

⁸²⁰ WÖRNER 1999, 237-272. Ein gutes Beispiel ist das Museum für deutsche Volkstrachten und

Doch auch ethnographische Tableaux entlegenerer Themen, wie die von Montanari, gab es in London seit Mitte des 19. Jahrhunderts immer mehr. Im Sommer 1854 eröffnete in der St. George's Gallery, einer Ladenpassage in Knightsbridge, die Orientalisch-Türkische Ausstellung. Hier waren 165 lebensgroße Wachsfiguren zu sehen, welche die türkische Geschichte von der Gründung des Osmanischen Reiches bis zur Gegenwart vorstellten. Ein Teil der Tableaux war dabei dem Alltagsleben in den Palästen und Straßen, den Bade- und Kaffeehäusern und den Basaren gewidmet, ein anderer den ehemaligen Kampftruppen der osmanischen Sultane, der Janitscharen, die wegen ihres ausschweifenden Lebens sowie ihrer phantastischen Kostüme und Waffen legendär geworden waren.⁸²¹ Alltagsszenen zeigten zum Beispiel einen Schreiber, der für einen Kunden einen Brief aufsetzt, einen Arzt mit seinem Patienten, eine armenische Hochzeit, einen Basar für Schuhe und eine Gruppe Männer beim Essen. Außerdem erfüllten ein Blick in einen Harem und ein Beispiel der legendär grausamen osmanischen Gerichtsbarkeit typische Erwartungen vom orientalischen Leben.⁸²² Alle Szenen scheinen sich an europäischen Vorstellungen der Levante zu orientieren, wie sie auch zeitgenössische orientbegeisterte Künstler in ihren Bildern vermittelten.⁸²³



ABB. 55 ANONYM: „TURKISH DINNER PARTY“ IN DER ORIENTAL AND TURKISH EXHIBITION, HOLZSTICH; IN: ILLUSTRATED LONDON NEWS, 14.8.1854.

ABB. 56 ANONYM: „THE HAREEM“ IN DER ORIENTAL AND TURKISH EXHIBITION, HOLZSTICH; IN: ILLUSTRATED LONDON NEWS, 30.9.1854.

Erzeugnisse des Hausgewerbes (später Museum für Deutsche Volkskunde), das 1889 in Berlin auf Betreiben von Rudolph Virchow eröffnet wurde. Louis Castan beteiligte sich nicht nur finanziell an dem Projekt, sondern lieferte auch die Wachsfiguren, welche die Trachten in den Stuben präsentieren sollten, Berichte über die Museumseröffnung in: KREUZ-ZEITUNG, Nr. 505, 29.10.1889; NORDDEUTSCHE ALLGEMEINE, Nr. 504, 28.10.1889; KARASEK/NEULAND 1992, S. 3-7; WÖRNER 1999, S. 260-266. Zur Museumsgründung durch Virchow s. auch NEULAND-KITZEROW 2002.

⁸²¹ ELKAN 1989 liefert die beste Beschreibung der Ausstellung; außerdem ILN 17.6.1854, S. 585, zitiert in ALTICK 1978, S. 496.

⁸²² ELKAN 1989 verweist auf einen Katalog der Ausstellung, allerdings vermerkt sie nicht, wo dieser sich erhalten hat.

⁸²³ ELKAN 1989; zu den möglichen orientalistischen Vorbildern: ORIENT OBSERVED 1989, bes. S. 130-138.

Tatsächlich stammten die Figuren nicht von einem türkischen Künstler, sondern von einem Londoner Wachs- und Gipsfigurenmodelleur namens James Boggi, der sie nach Anweisungen der beiden Betreiber S. Aznavour und Christopher Oscanyan angefertigt hat.⁸²⁴ Wahrscheinlich hatten ihm auch Zeichnungen mit Kostümstudien und Alltagszenen von Orientreisenden vorgelegen. Auf der Abbildung in der Zeitschrift „Illustrated London News“ erscheint die Männergruppe beim Essen sehr stilisiert (Abb. 55). Die Gesichter sind zwar mit gebogenen Nasen, dunklem Teint und buschigen Schnurrbärten als „türkisch“ gekennzeichnet, jedoch sonst kaum differenziert. Auch die Haremsdamen auf der anderen Abbildung (Abb. 56) sind schematisch und sehr europäisch gezeichnet. Dazu kommen die langen Kleider, die sie anstelle der typischen Pumphosen und Kittel tragen. Wäre nicht der grimmige Haremswächter, könnte man die Gruppe für eine englische Teegesellschaft halten.⁸²⁵ Offenbar wirkten die Figuren auf die zeitgenössischen Betrachter jedoch authentisch und durch eine „wunderbare Vielfältigkeit in Ausdruck und Charakter“ ausgezeichnet.⁸²⁶ Der Kritiker der „Times“ lobte besonders die detailgenaue Ausführung, die sich in den mit echten Haaren beflaumten Armen und Beinen der Männerfiguren und den imitierten Schweißtropfen auf den Stirnen der Diener zeigten⁸²⁷; über den Inhalt der Darstellungen gibt er kein Urteil ab. Illusionistisch unterstützt wurden diese lebensecht modellierten und arrangierten Figuren von typischen Möbeln und Requisiten, sowie gemalten oder echten Hintergründe, so daß die Besucher sich als Zeugen der inszenierten Wirklichkeitsausschnitte fühlen konnten.⁸²⁸

Neben der allgemein wachsenden Orientbegeisterung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte die Ausstellung aber auch einen politischen Hintergrund: Im Oktober

⁸²⁴ PYKE 1973, S. 17, zitiert Timbs's *Curiosities of London* von 1868 als einzige Quelle. Hatchik Christopher Oscanyan (1818-nach 1888) aus Konstantinopel scheint ein Sprachgenie und schillernder Unternehmer gewesen zu sein, der 1835 an der Universität von New York studiert und sechs Jahre später in Konstantinopel die erste armenische Zeitung gegründet haben soll. Er arbeitete als Bauingenieur, Diplomat, Zeitungskorrespondent, Schriftsteller und Übersetzer. Nach dem Scheitern der Orientalisch-Türkischen Ausstellung kehrte er 1853 nach New York zurück, wo er als Autor und Türkischer Generalkonsul lebte, ABA I 1215,389-392. Über Aznavour ist nichts bekannt.

⁸²⁵ Möglicherweise handelt es sich hierbei jedoch, wie schon bei Montanaris Mexikaner-Gruppen, um einen Mangel der Illustration, nicht der Figuren selbst. Der Graphiker hat seine Darstellungen in den ILN vom 14.8. und 30.9.1854 nicht signiert.

⁸²⁶ „(...) the figures were modelled in wax by James Boggi, with wonderful variety of expression and character.“ John Timbs: *Curiosities of London*, London 1868, S. 802 (nach PYKE 1973, S. 17).

⁸²⁷ „(...) the arms and legs of males are rough with real hair, most delicately applied - actual drops of perspiration are on the brows of the porters.“ TIMES, 9.8.1854, nach: ALTICK 1978, S. 496.

⁸²⁸ Über die Ausstellung ist wenig bekannt. Schon im Jahr nach der Eröffnung mußte der hohe Eintrittspreis von 2s 6d auf 1s gesenkt werden. Innerhalb kurzer Zeit schloß die Ausstellung wieder; Timbs: *Curiosities*, 1868, S. 802, nach PYKE 1973, S. 17; ALTICK 1978, S. 496-497; ELKAN 1989.

1853 war ein bewaffneter Konflikt zwischen Rußland und der osmanischen Türkei um die Rechte der orthodoxen Christen und die Verwaltung der heiligen Stätten in Jerusalem ausgebrochen. Schauplatz des Krieges war die Krim-Halbinsel. Wenige Monate vor Eröffnung der Orientalisch-Türkischen Ausstellung, im Januar 1854, waren auch britische Soldaten zum Schwarzen Meer aufgebrochen, um mit den Franzosen die Türkei gegen Rußland zu unterstützen. So stieg das britische Interesse an der Topographie und Kultur des Osmanischen Reiches stark an, das durch Veranstaltungen wie die Orientalisch-Türkische Ausstellung bedient werden konnte.⁸²⁹ Vor allem der Hauptkampfplatz im Krimkrieg wurde schnell in kommerziellen und populären Ausstellungen vorgestellt: Die zermürbende, ein Jahr währende Belagerung der Festung Sewastopol, ihre verlustreiche Eroberung durch die Alliierten und die Sprengung des Forts durch die Russen im September 1855 wurde Thema von zahlreichen Panoramen, Vorlesungen, Ausstellungen und Vorführungen.⁸³⁰ Auch Napoleon Montanari zeigte im Mai 1856 am Leicester Square neben den amerikanischen Figurengruppen ein aktuelles Tableau, den „alarmierenden Zwischenfall in der Krim“, sowie ein Modell der Festung Sewastopol „mit ihren Stellungen und Geschützen & c.“⁸³¹ So ging vom Krimkrieg eine „elektrisierende Welle durch die Unterhaltungsindustrie“ aus.⁸³²

Auch in der Presse wurde, wie schon bei den Napoleonischen Kriegen um 1800, detailliert über die Kriegshandlungen und vor allem die Belagerung berichtet. Allerdings hatte diese Berichterstattung nun eine neue Qualität erhalten, denn es gab erstmals eine von staatlicher und verlegerischer Seite koordinierte Bildberichterstattung. Neben illustrierten Zeitschriften wie der „Illustrated London News“, die mehrere Zeichner zur wöchentlichen Bildkorrespondenz schickte, beauftragte das britische Kriegsministerium verschiedene Photographen mit der Dokumentation des Krieges. Deren Aufnahmen sind aber wegen ungenügender Fixierung oder Transportverlust nicht mehr erhalten.⁸³³ Daher sind heute vor allem die Photographien von Roger Fenton, der

⁸²⁹ Begleitet wurde die Ausstellung von einer Vortragsserie über die alte und moderne Türkei, ELKAN 1989.

⁸³⁰ ALTICK 1978, S. 193-194, 413, 480-481, 490; Anzeigen in der Rubrik „Amusements“ in ILN z.B. in Bd. 27, 1855, und 28, 1856; OETTERMANN 1997, S. 163-164.

⁸³¹ Ankündigungszettel, 2.5.1856 (JJ: Waxworks 3; Anh. 4, D19). Über die Größe des Modells oder die Art des im Tableau dargestellten Vorfalls gibt es keine Angaben. Auch Montanaris Ausstellung der mexikanischen Figurengruppen hatte einen gerade noch aktuellen, politischen Bezug: den Texaskrieg zwischen den USA und Mexiko 1846-1848 und den Verkauf des ehemals mexikanischen Gebiets von Süd-Arizona an die USA 1853.

⁸³² ALTICK 1978 spricht von einer „galvanic wave of activity that the Crimean War sent through the entertainment industry“, S. 496.

⁸³³ AMELUNXEN 1998, bes. S. 135-141.

sich ausführlicher als seine Kollegen auf seine Mission vorbereitet hatte,⁸³⁴ noch bekannt. Er war von dem Graphikhändler Thomas Agnew privat zu dieser Expedition beauftragt worden, denn Agnew sah spätestens seit Involvierung britischer Truppen ein großes Interesse an Dokumenten der Kriegsvorgänge und der zu erwartenden „heldenhaften“ Taten einzelner Offiziere voraus. Zwar war die öffentliche Meinung über den Krieg geteilt, da vor allem in der „Times“ beschrieben wurde, wie schlecht die Einsätze organisiert waren, wie grausam sie durchgeführt wurden und daß 80 Prozent der alliierten Soldaten an Hunger, Epidemien und der unzulänglichen medizinischen Versorgung starben. Das verstärkte jedoch das öffentliche Verlangen nach Augenzeugenschaft und bildlicher Teilnahme nur. So war auch eine Ausstellung, welche die osmanische Türkei als ein interessantes exotisches Land darstellte, das der britischen Unterstützung Wert sei, nicht nur für die Betreiber profitabel, sondern wirkte auch für die Regierung als eine subtile Art der Kriegspropaganda. In den 1850er Jahren war die Wachsbilderei der Photographie als Dokumentationsmedium noch überlegen. Die neuen, auf den ersten Weltausstellungen erprobten Präsentationstechniken Tableau und Diorama machten die Wachsfigurenensembles der Photographie überlegen: In ihren originalen, bunten Kostümen, mit den als so lebensecht empfundenen Physiognomien und Haltungen und der traditionellen, am Material haftenden Aura der Authentizität vermittelten die Figuren einen stärkeren Eindruck als die zwar ebenfalls als höchst authentisch angesehenen, technisch aber noch nicht ausgereiften, kleinformigen, starren und vor allem schwarz-weißen Lichtbilder.

Ausstellungen von Wachsfigurentableaux und –dioramen blieben trotz der immer weiter verbesserten Phototechnik und der aufkommenden Filmtechnik bis zum Ersten Weltkrieg wichtige Instrumente der Vermittlung von glaubhaften Bildern und der Meinungsbeeinflussung im Kriegsfall. Noch in den von 1914 an geplanten *Deutschen Kriegsausstellungen*, deren erste im Januar 1916 in Berlin eröffnet wurde, präsentierte das preußische Kriegsministerium zusammen mit dem Roten Kreuz neben zerstörten feindlichen und siegverheißenden deutschen Waffen auch die „Feinde“ des Deutschen Reiches in Form von lebensgroßen Wachsfiguren:⁸³⁵ „Engländer“, „Franzosen“,

⁸³⁴ Fenton (1819-1869) hatte zuvor in der englischen Grafschaft Yorkshire mit einem fahrenden Photolabor im freien Feld alle Eventualitäten durchgespielt. Literatur über die photographischen Kriegskampagnen allgemein und Fenton speziell s. AMELUNXEN 1998, S. 134-141.

⁸³⁵ LANGE 1999 und 2001. Es gab fünf ähnliche Wanderausstellungen, die zwischen 1916 und 1917 gleichzeitig durch verschiedene Städte tourten, neben Berlin z.B. nach Stuttgart, Dresden und Frankfurt. Die Figuren sowie die Hintergründe und Kulissen stammten von der Hamburger Firma Umlauff, die sich

„Russen“ und „Belgier“ waren zum einen als Uniformfiguren in einer Art „Galerie“ der Feinde aufgereiht (Abb. 57), die an Castans „Schreckenskammer“ mit ihren aneinandergereihten Mörderportraits erinnerte (Abb. 51). Wie im Wachsportraitkabinett waren die Besucher in der Kriegsausstellung aufgefordert, ein wirkungsvoll personifiziertes „Portrait“ der Feindesnation in der persönlichen Konfrontation und in einem fiktiven Zwiegespräch zu studieren.⁸³⁶ Nur ging es nicht mehr um die inzwischen veraltete Suche nach der Physiognomie des individuellen Bösen, sondern um die Herausstellung einer vermeintlich implizit „bösen“ National- und Rassenphysiognomie.



ABB. 57 DIE „GALERIE“ FEINDLICHER UNIFORMEN AUF DER BERLINER KRIEGSAUSSTELLUNG, PHOTOGRAPHIE, 1916; LANDESBILDSTELLE BERLIN: II 8444.

Darüberhinaus sah man, wie in Stuttgart seit Mai 1916, Feindesdarstellungen in Dioramen mit realistischen Kulissen vor gemalten Hintergründen zu „typischen“ Szenen aufgebaut. In Stuttgart konnte man zum Beispiel direkt hinter die feindliche Front blicken, wo uniformierte Engländer hinter hohem Gras und jungen Tannen versteckt auf deutsche Soldaten lauerten. Während diese Gruppe durch ihren Schauplatz in der „freien Natur“ fast wie ein ornithologisches Tableau wirkt, gab es auch „ethnographische“ Dioramen, die an die Weltausstellungspräsentationen erinnern. Die „Russische Lagerrunde“ zum Beispiel führte die Kriegsfeinde wie eine Trachtengruppe als Balalaika spielende, singende, tanzende und trinkende Soldaten vor. Andere Dioramen zeigten die „Hilfsvölker unserer Feinde“, also in den französischen oder englischen Kolonien wie Senegal oder Indien rekrutierte Soldaten. Das von ethnographischen und naturkundlichen Museen etablierte Ausstellungsformat des

auf ethnographische Dioramen spezialisiert hatte. Die Geschichte der Firma Umlauff erforscht Britta Lange, Berlin, der ich auch das Material über die Kriegsausstellungen verdanke.

⁸³⁶ Daneben gab es auch zahlreiche Alben mit Portraitabbildungen von „feindlichen“ Soldaten, wie die „Typen unserer Feinde und der von ihnen in den Krieg gehetzten oder gezwungenen Völker“ im *Großen*

Dioramas verlieh den Darstellungen den Anschein wissenschaftlicher Autorität. Da die Kriegsausstellungen nicht nur den Anspruch hatten Informationen über den Krieg zu vermitteln, sondern auch Propagandafunktion hatten, ist anzunehmen, daß die Truppen durch diese Präsentation verharmlost oder gar lächerlich gemacht werden sollten – fröhliche und betrunkene Gegner sind leichte Gegner. In dem Diorama „Gurkhas und Sikhs durchschleichen einen Drahtverhau“ sah man, wie geschickt sich die britisch-indischen Elitesoldaten durch ein Gebilde aus Stacheldraht zu winden vermochten, mit denen die Schützengräben abgesichert waren.⁸³⁷ Auf die Ausstellungsbesucher machte der Anblick der direkt auf sie zuschleichenden Inder vermutlich solange einen bedrohlichen Eindruck, bis sie realisierten, daß gerade diese frontale Darstellung die Eindringlinge wie zum Abschluß präsentierte, denn sie wurden schließlich erst vom Künstler, dann von den Besuchern selbst „entdeckt“. Die Besucher waren aufgefordert, sich in die Lage der eigenen Soldaten zu versetzen.⁸³⁸ So lösten die Wachsfigurendioramas in der Kriegsausstellung durch ihre überzeugende illusionistische Natur im Betrachter nicht nur Wissensdrang und emotionale Reaktionen aus, sondern auch einen ganz konkreten Handlungswunsch. In die Simulation eingreifen konnte er an vielen Stellen in der Ausstellung – wenn auch nur indirekt in Form von Geldspenden. Für eine Propagandaausstellung waren die illusionistischen Wachsfigurentableaux, welche die Betrachter ähnlich wie die Kapelle der *Sacri Monti* vierhundert Jahre zuvor emotional berührten und engagierten, besonders geeignet.

b) „*Journal plastique*“ – Das Musée Grévin in Paris

Waren Wachsfigurentableaux und -dioramen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts Dank ihrer Anschaulichkeit als Ausstellungsformat für edukative und propagandistische Inhalte populär, blieben die Inszenierungen von berühmten Männern und Frauen im Wachsfigurenkabinett anfangs merkwürdig konservativ und parataktisch. Erst die Gründung eines neuen, als vollkommen „modern“ gepriesenen Wachsfigurenkabinetts in Paris brachte wieder neue Impulse: Der Reiz des 1882 eröffneten *Musée Grévin* basierte fast ausschließlich auf Darstellungen im Tableau und Diorama, einzelne

Bilderatlas des Weltkrieges, Bd. 3, 1919, (nach LANGE 1999, S. 10 und Abb. 78).

⁸³⁷ LANGE 1999, bes. S. 62-69.

⁸³⁸ An einigen Stationen der Ausstellung wurde diese Aufforderung zur Identifikation noch durch Schauschützengräben verstärkt, in denen die Besucher die Dimensionen und das Gefühl der Gräben am eigenen Leib erfahren konnten. Zu den künstlichen Schützengräben und ihrer Fähigkeit, den Betrachter in einen Akteur zu verwandeln, LANGE 1999, S. 71-78.

Portraitstatuen kamen so gut wie nicht mehr vor. Im März 1881 hatte der französische Zeichner und Karikaturist Alfred Grévin, der künstlerische Leiter des geplanten Kabinetts, das auch seinen Namen tragen sollte, London besucht, um festzustellen, ob sich *Madame Tussaud's* als Modell dafür eignete. Grévin meldete seine Beobachtungen in einem Brief nach Paris:

Grévin muß im Vergleich zu Tussaud sein, was Paris zu London ist, was unsere Boulevards zu Regent-Street, wie die Pariserin zur Londonerin ist, sozusagen Charme, Geschmack, Esprit (wenn ich so sagen darf) gegenüber gigantischen Ausmaßen und schlechtem Geschmack.⁸³⁹

Madame Tussaud's erschien ihm altmodisch, spröde, groß und vulgär. Grévin's eigenes Kabinett sollte dagegen aktuell und modern sein wie Paris selbst – oder wie eine Pariser Zeitung, denn der Kopf der gesamten Planung, Arthur Meyer, war ein einflußreicher Zeitungsdirektor; neben der Tageszeitung „Le Gaulois“ und zahlreichen anderen Zeitungen und -schriften wollte dieser nun auch ein *journal plastique*, eine dreidimensionale Zeitung „herausgeben“.⁸⁴⁰

Die Idee, in Paris ein neues Wachsfigurenkabinett zu eröffnen, kam allerdings aus Belgien. Nachdem 1847 der *Sallon de Cire* endgültig geschlossen worden war, gab es in Paris nur noch Wachsfiguren für medizinische, anatomische oder ethnologische Studien, aber keine unterhaltsamen Portraitzkabinette mit berühmten Persönlichkeiten.⁸⁴¹ In Brüssel dagegen hatte sich in den 1870ern die von einer Aktiengesellschaft getragene *Eden-Galerie* etabliert, ein Wachsportraitfigurenkabinett nach dem Muster von *Madame Tussaud's*. Weil das Kabinett so erfolgreich war, suchten seine Gesellschafter nach Expansionsmöglichkeiten, wobei ihnen die nahe gelegene Großstadt „Paris als natürlicher Startpunkt“ erschien.⁸⁴² Nachdem sie Grévin als künstlerischen Leiter für das

⁸³⁹ „Grévin must be to Tussaud what Paris is to London, what our boulevards are to Regent-Street, what the Parisian woman is to the London woman, that-is-to-say, charm, taste, spirit (and if I dare say so) to vastness and bad taste.“ Brief Grévin an Meyer, 27.3.1881, MGA; übersetzt und zitiert nach SCHWARTZ 1998, S. 102; die Ausführungen über das *Musée Grévin* basieren im wesentlichen auf der Darstellung von SCHWARTZ 1998, S. 89-149. Weitere Quellen sind CÉZAN 1961; BASCHET 1982; LEMIRE 1990, S. 362-365 (mit Ungenauigkeiten) und SCHWARTZ 1995.

⁸⁴⁰ Das *Musée Grévin* als „journal plastique“, SCHWARTZ 1995 und 1998, S. 108-118. Zur Biographie und Karriere von Arthur Meyer (1844-1924) sowie dem Profil des „Gaulois“ s. SCHWARTZ 1998, S. 99-101. Schwartz betont seine charakteristische Mischung aus politischem Konservatismus und Begeisterung für technische Neuerungen, die seine Arbeit leiteten.

⁸⁴¹ Art.: „Cabinets de cire“, in: *Le grand dictionnaire universel*, Paris 1867, Bd. 3, S. 17, zit. in: SCHWARTZ 1998, S. 97-98, hier auch Erwähnung von einigen möglichen Ausnahmen; LEMIRE 1990, bes. S. 362 (mit Fehlern); PY/VIDART 1986. Jahrmärkte, auf denen reisende Wachsfigurenkabinette zu sehen waren, waren innerhalb der Stadt einige Jahrzehnte lang unterdrückt, SCHWARTZ 1998, S. 98.

⁸⁴² „Paris was a natural for the start of its extension“, Projektbeschreibung für die Eden-Galerie in Paris, 1880, zitiert nach SCHWARTZ 1998, S. 98. Über das belgische Kabinett ist nichts weiter bekannt.

Projekt gewinnen konnten, wurde Arthur Meyer darauf aufmerksam und bot an, es in seinen Zeitungen zu bewerben.⁸⁴³ Allerdings reagierte er empört, als er erfuhr, daß die Anteile in Paris doppelt so teuer verkauft werden sollten wie in Brüssel. „Seine“ Stadt mit ihrem unverwechselbaren Flair sollte keine Goldgrube für ausländische Investoren sein, befand er eifersüchtig und kaufte die Belgier kurzerhand aus. Sein neues Unternehmen, für das er 1881 Aktionäre suchte, sollte einen „rein französischen und vor allem Pariser Charakter“ haben: Von französischem Kapital getragen, würde es auch für französische Investoren maximalen Gewinn bringen. Französische, nicht belgische Künstler wurden zur Förderung der „nationalen künstlerischen Schaffenskraft“ mit der Ausgestaltung beauftragt. Zentrales Thema der Ausstellung sollte das moderne Paris und das unverwechselbare Lebensgefühl seiner Bewohner werden, das Meyer schon in seinen Zeitungen und Zeitschriften beschreiben und verbreiten ließ.⁸⁴⁴

Durch Baron Haussmanns städtebauliche Umgestaltung des Stadtzentrums in den 1860er und 70er Jahren, bei denen der mittelalterliche Stadtkern weitgehend unter großen Boulevards und historistischen Stadtpalästen verschwand, fand auch eine kulturelle und gesellschaftliche Umstrukturierung der Stadt statt. Historische Stadtteile wurden entvölkert, abgerissen und neu errichtet, alteingesessene Institutionen und soziale Zentren wurden verlegt. Die entstandenen neuen, breiten Boulevards schienen nun einen neuen Typus Stadtbewohner hervorzubringen: den Flaneur. Dieser bürgerliche Schlenderer wußte das Flüchtige und Alltägliche auf den Straßen, öffentlichen Plätzen und in den Cafés als Schauspiel oder Gemälde wahrzunehmen. Wer keine Zeit oder kein Talent zum Flanieren hatte, las die Beobachtungen der spazierenden „Boulevardiers“ in den massenhaft produzierten Zeitungen und Zeitschriften, zum Beispiel den von Arthur Meyer herausgegebenen, nach und schien so

⁸⁴³ LEMIRE 1990 erwähnt die belgische Firma nicht. Meyer soll die Idee allein gekommen sein, Grévin mit der Gestaltung eines Plakates beauftragt und so den Kontakt hergestellt haben. Der Illustrator Grévin (1827-1892), der als unnachahmlicher Zeichner des „Pariser Lebens“ und besonders der adretten Pariserinnen galt, hatte auch Erfahrung im Entwerfen von Theaterkostümen und Bühnenbildern, so daß er als künstlerischen Leiter besonders geeignet schien. Die Wachsskulpturen führte die Pariser Firma Tramond aus, die sich auf anatomische Modelle spezialisiert hatte. Grévin und Meyer gerieten allerdings in Streit und Grévin verlor das Interesse an der Institution, die seinen Namen tragen sollte; seine Ausstattungsentwürfe mußten sogar vor Gericht eingeklagt werden. 1882 schied Meyer aus der Leitung aus, während Grévin 1883 wieder Präsident der Gesellschaft wurde. 1891 mußte er wegen Krankheit zurücktreten, sein Nachfolger wurde der Plakat-Graphiker Jules Chéret; LEMIRE 1990, S. 352, 362-363.

⁸⁴⁴ Zitate aus Meyers Projektbeschreibung für das *Musée Grévin* [1881], SCHWARTZ 1998, S. 99. Das Verhältnis von Zeitung und Wachsfigurenkabinett sowie den Anteil der Zeitungen an der „Schaffung“ eines konsistenten Paris-Erlebnisses hat SCHWARTZ 1998 vorzüglich beschrieben.

ebenfalls Anteil am „modernen Leben“ haben zu können. Dieses Lebensgefühl, das innerhalb weniger Jahre zum Mythos verklärt wurde, wollte Meyer mit Hilfe von Grévin auch im Wachsfigurenkabinett wiedergeben.⁸⁴⁵

Damit wich seine konzeptuelle Vorstellung generell von jener der Brüssler Aktionäre ab. Der Beiname „galerie historique“ ihrer *Eden-Galerie* läßt vermuten, daß Portraits historischer Charaktere einen großen Anteil der Ausstellung ausmachten. Die Bezeichnung „Galerie“ ruft außerdem Assoziationen zur Portrait- oder Ahnengalerie hervor und legt ein unverbundenes Nebeneinander von Portraitfiguren wie bei *Madame Tussaud's* nahe. Das Leben auf den Boulevards, in den neuen Passagen und Kaufhäusern, den Vorräumen der Hotels, den Garderoben der Theater und Varietés war aber mit aneinandergereihten Portraits von moralischen Vorbildern, heldenhaften Feldherren oder grausamen Mördern nicht adäquat darzustellen, denn es bestand aus der malerischen Vermischung von bekannten und unbekannten Personen, Hauptfiguren und Statisten. So mußte eine ganz andere Arten von Persönlichkeiten dargestellt werden; zum anderen waren aber auch andere Ausstellungsformate notwendig. Der Flaneur findet die Menschen und Vorgänge auf den Straßen interessant, weil er sie als erzählerische, durch seinen Blick komponierte Bilder wahrnimmt, das Geschehen ist wichtiger als die individuellen Akteure. Übertragen auf das Wachsfigurenkabinett heißt das, daß die Bedeutung der einzelnen Portraitstatuen von wiedererkennbaren Persönlichkeiten zugunsten von Darstellungen narrativer Szenen im Tableau oder Diorama abnehmen mußte.

So sind zum Beispiel die vier Hauptfiguren in „Probe an der Comédie-Française“ vom Betrachter geradezu abgewandt (Abb. 58): Die Theaterkritikerin Juliette Adam, die Theaterdirektoren Ambroise Thomas und Jules Claretie und der Bühnenautor Edouard Pailleron beobachten durch den Ausschnitt ihrer Loge die Bühne mit der Generalprobe von Paillerons Stück „La Souris“. Statt einer direkten Begegnung mit den Portraits *en face* bieten sich dem Betrachter Profil- und Rückenansichten. Um das Diorama ganz zu sehen, muß er an der Szene entlanggehen, bis er fast hinter den Figuren steht und ebenfalls Einsicht auf die Bühne hat, wo zwei weitere Figuren (oder eine illusionistisch gemalte Kulisse) die Theaterszene andeuten. Obwohl die Portraits der vier prominenten Zuschauer illusionistisch, in lebensechten Haltungen und mit sehr individuellen

⁸⁴⁵ SCHWARTZ 1998, bes. S. 13-44. Die Umsetzung des Themas *Paris moderne* in Wachs fand allerdings im Vergleich zur malerischen erst spät statt. Über die Veränderungen des Lebensgefühls beim Umbau von Paris s. CLARK 1984, bes. S. 23-78.

Gesichtern ausgestaltet sind, sind nicht die Wiedererkennbarkeit der einzelnen Wachsfiguren das Entscheidende an der Präsentation, sondern die Zusammenstellung zu einer glaubhaften Handlung. Die sorgfältig ausgestattete Nachahmung der Regisseursloge, der Naturalismus der Figuren und deren fehlende, direkte „Ansprache“ des außenstehenden Betrachters macht das Dargestellte zu zufällig Beobachtetem. Der Betrachter wird gerade durch das Abgewendet-Sein der Figuren, die ihn entweder nicht „beachten“, weil er für sie nicht „existiert“ oder weil seine Präsenz in der Loge vollkommen selbstverständlich ist, zum unbeteiligten, passiven Beobachter. Während Madame Tussauds Wachsfiguren nur auf ihre Besucher zu warten scheinen, wirken die Dioramen bei Grévin wie unabhängig von ihrer Zurschaustellung existierende, kurzfristig „erstarrte“ Einheiten. Die Figuren selbst sind unspektakulär – erst die Gegenwart und die Wahrnehmung des Betrachters macht sie für ihn zum Tableau. Damit schlüpft der Besucher des *Musée Grévin* in die Rolle des Flaneurs, der sich an einem „Spektakel“ erfreut, aber distanziert bleibt. Waren die Portraitkabinette mit ihren relativ unverbunden aufgestellten Wachsstatuen, denen man sich direkt und in persönlicher Zwiesprache nähern konnte, als eine Art Audienz organisiert, bummelte man im Tableau-Kabinett wie auf einem Boulevard an verschiedenen, in sich abgeschlossenen und für sich selbst stehenden Szenen vorbei. Was vorher ein „Besuch“ des Individuums in Kopie war, wird nun zum Spaziergang in kopierter Gesellschaft.



ABB. 58 „PROBE AN DER COMÉDIE-FRANÇAISE“ IM MUSÉE GRÉVIN (1887), MGA.

Neben der Art der Inszenierung ändert sich auch die Auswahl der dargestellten Persönlichkeiten. Es finden nun, anders als bei *Madame Tussaud's*, Darstellungen

anonymer Personen Eingang ins Wachsfigurenkabinett, weil ihre Rolle als Passanten, Soldaten oder Serviererinnen einer bestimmten Situation oder Atmosphäre assistiert. Der Boulevardeur lenkt seinen Blick auch nicht auf die nationalen, moralischen und ewigwährenden Vorbilder; der erhobene Zeigefinger der Ahnengalerie à la *Madame Tussaud's* langweilt ihn zu Tode – er liebt das Leichte, Erregende, Kurzlebige. Die Direktoren des *Musée Grévin* wollten daher auch keinen langfristig gültigen Kanon der „Berühmtheiten“ aufstellen, es ging im Gegenteil um die Kanonisierung des Flüchtigen, um ein „Pantheon des Moments“.⁸⁴⁶ Zwar war Aktualität auch Prinzip von Curtius' *Sallon de Cire*, von Madame Tussauds Ausstellung und anderen Wachsfigurenkabinetten gewesen, doch hatte diese eine andere Qualität besessen. Zum Beispiel hatte Madame Tussaud ihre Sammlung Anfang des Jahrhunderts manchmal Jahre lang so gut wie gar nicht erweitert⁸⁴⁷, und sie galt doch als „aktuell“, weil die Auswahl sehr allgemein war: Sie zeigte Könige, Feldherren, die wichtige Schlachten schlugen wie den Duke of Wellington, oder Führer von Bewegungen wie den Methodisten Charles Wesley. Ihre Portraits waren aktuell, solange die Portraitierten an der Macht blieben oder Anhänger hatten, was bei Madame Tussauds Besetzung einigermaßen gesichert war. Curtius hatte hingegen mit seiner *caverne des grands voleurs* schon eine andere Art von Aktualität und Berühmtheit einfangen wollen, die vor allem auf Medienpräsenz basierte. Er nahm Bildnisse von Mördern, über deren Taten und Hinrichtung auf Flugblättern, in Zeitungen und Almanachen ausführlich berichtet wurde, in seine „Verbrecherhöhle“ auf, denn er konnte mit dem Interesse der Besucher nicht zuletzt an der Physiognomie der Täter rechnen. Allerdings mußte die Ausstellung nach kurzer Zeit schließen, vielleicht auch, weil die Ballung der Portraits von Personen, deren Bekanntheit sich lediglich auf die Berichte ihrer Schandtaten stützte, Irritation hervorrief.

Ein Jahrhundert später hatte die illustrierte Massenpresse die Kategorie des „Medienstars“ etabliert, die sich Curtius schon Ende des 18. Jahrhunderts zu Nutzen machen wollte. Die populäre Presse sorgte nun auch für einen noch schnelleren Umschlag an „Berühmtheiten“, die nicht im Sinne der *grands hommes* berühmt waren, weil sie die Menschheit vorangebracht hatten, sondern in einem ganz modernen Sinne

⁸⁴⁶ „O glorious transitory wax figure! Celebrities of the day! Pantheon of the moment!“ lobte der Journalist, Dramatiker und Theaterdirektor Jules Claretie, SCHWARTZ 1998, S. 110.

⁸⁴⁷ Z.B. gab es in den Jahren 1812 und 1824-1826 überhaupt keine neuen Figuren, im Jahr 1811 und 1816 nur jeweils zwei, 1815 und 1834 jeweils eine neue Figur, vgl. Anhang 3.

„prominent“ waren: Ihr „Ruhm“ gründete sich – wie der von Curtius’ Mörderfiguren – auf die Aufmerksamkeit der Medien.⁸⁴⁸ Nicht die Person oder die Bedeutung eines Geschehens selbst rechtfertigt die Berühmtheit, sondern allein die Tatsache, daß darüber berichtet wurde. Die Vielzahl der konkurrierenden Tageszeitungen machte es notwendig, daß Journalisten ihre Berichterstattung auf lokale und flüchtige Themen ausweiteten, die allenfalls noch für die Bewohner einer Stadt oder eines Stadtteils nur für einen Moment Bedeutung haben konnten. Da das Einfangen des Flüchtigen und Alltäglichen einen entscheidenden Anteil in der Ästhetik der Kunst der Zeit ausmachte, konnte es auch für die vielen Tageszeitungen zum Stil werden. Im Verbund mit dem bevorzugten Arbeitsort der Journalisten entstand das Genre der „Boulevardpresse“.



ABB. 59 „LES COULISSES DE L'OPERA. LE FOYER DE LA DANSE“ IM MUSEE GREVIN (SEIT 1890, PHOTO 1905); IN: MUSEE GREVIN 1905, S. 10.

Da es ein erklärtes Ziel des *Musée Grévin* war, seine Präsentationen zu dreidimensionalen Zeitungsmeldungen zu machen, war es notwendig, daß sie dieselbe lokale und ephemere Prominenz wiedergaben, die auch die Boulevardpresse bevölkerte.

⁸⁴⁸ Der Unterschied von „Prominenz“ und „Elite“ (die in diesem Text den „Berühmtheiten“ entspricht) wird in der Aufmerksamkeitsökonomie von FRANCK 2000 beschrieben.

Also waren die aktuell angesagten Tänzerinnen Rosito Mauri und Sarah Bernhardt dargestellt, aber auch Journalisten wie der Kritiker beim „Figaro“ und Autor des Vorworts im Katalog des *Musée Grévin*, Albert Wolff, oder Victor Hugo, dessen Romane erstmals als Zeitungsserien zum Abdruck kamen. Eins der bekanntesten Tableaux war der Nachbau des Foyers der Pariser Oper, in dem sich berühmte Sänger und Sängerinnen, leicht bekleidete Balletteusen und stadtbekannte Dauerbesucher tummelten (Abb. 59).⁸⁴⁹ Dieses Gruppenportrait der Pariser Schickeria hatte den Vorteil, daß es annähernd so flexibel war, wie die Tagespresse, denn einzelne Charaktere konnten unter Beibehaltung der restlichen Szenerie leicht ausgetauscht werden, wenn die Mode oder ein Skandal andere favorisierten. Das Wachs war dabei ein passendes Equivalent zu dem billigen Papier, auf das die Journalisten ihre ephemeren Geschichten druckten, denn durch seine physikalischen Eigenschaften ist es mit der Vorstellung der Wandelbarkeit eng verknüpft.⁸⁵⁰

Das *Musée Grévin* fing also auf passende Weise die Themen und das Personal des modernen Paris ein, wie sie in den Zeitungen beschrieben waren.⁸⁵¹ Das Wachsfigurenkabinett erfüllte den Zweck, den Meyer ihm zumindest unbewußt zugedacht hatte und der noch heute Gültigkeit besitzt: Die Wiederholung der Zeitungsberichte in einem anderen Medium bestätigt die „Wahrhaftigkeit“ und „Relevanz“ der Meldungen. Zitieren die Zeitungsberichte dann die Darstellungen im Wachsfigurenkabinett, stärken sie wiederum ihre Glaubwürdigkeit für die nächste mediale Kollaboration. Damit bekam das Wachsfigurenkabinett Ende des 19. Jahrhunderts eine neue Qualität, denn es diente nicht mehr als Übermittler aktueller visueller Nachrichten, als politisches Propagandainstrument oder als dreidimensionales Geschichtsbuch, sondern vor allem als Inhaltsverstärker für die Boulevardpresse. So ist es auch nicht verwunderlich, daß das *Musée Grévin* in der Presse begeistert gefeiert wurde. Seine Eröffnung am 5. Juni 1882 bezeichnete das „Journal amusant“ folgerichtig als ein „Ereignis der unmittelbarsten Parisität“⁸⁵² – eine Qualität, die es mehr oder weniger selbst „erfunden“ hatte.

⁸⁴⁹ Diese Tableau ersetzte 1890 das ähnlich aufgebaute Tableau des Wandelganges der *Comédie-Française*, SCHWARTZ 1998, S. 135.

⁸⁵⁰ S. Kapitel I.3 in dieser Arbeit. Die tatsächliche Herstellung einer Wachsfigur nahm dagegen einige Zeit in Anspruch, so daß das Versprechen des Materials nur schwer eingelöst werden konnte.

⁸⁵¹ Das ging sogar so weit, daß im Wachsfigurenkabinett die Abbildungen der illustrierten Journale mehr oder weniger genau nachgestellt wurden, vgl. SCHWARTZ 1995 und 1998, bes. 110 und 112-113.

⁸⁵² „event of the most immediate Parisianness“, *Le Journal amusant*, 10.6.1882, zit. nach SCHWARTZ 1998, S. 105.

Nicht alle hießen diese Einmischung der Pariser Presse gut. Ein englischer Besucher zeigte sich kurz nach der Eröffnung unzufrieden mit dem Programm:

Eure Journalisten interessieren mich nicht, und ich würde viel lieber die großen Männer der Schlachtfelder sehen als die Helden und Heldinnen der Boulevards. (...) Wo sind eure historischen Erinnerungen? Wo sind die Persönlichkeiten eurer Geschichte?⁸⁵³

Mit seiner Beschwerde über die Dominanz von Journalisten und Flaneuren, deren „Heldentaten“ er im Herumschlendern und Aufschreiben von Geschwätz sah, greift der Engländer den alten britischen Topos der geckenhaften und verweichlichten französischen Nation auf. Diese fände keinen Gefallen an den wirklich wichtigen militärischen Helden, welche wiederum von den ehrlichen, bodenständigen, kernigen Briten bevorzugt würden. Hierin steckt nicht zuletzt die Unterstellung, die Franzosen hätten seit ihrer Niederlage bei Waterloo ihre militärische Potenz eingebüßt und hätten nun keine „großen Männer der Schlachtfelder“ mehr aufzuführen.

Den Nicht-Franzosen störte aber auch die selbstbewußte Präsentation der Pariser, die ihre Stadt und damit sich selbst feiern und sich um die Relevanz des Dargestellten für Außenstehende oder ausländische Touristen nicht kümmern. Der Vorwurf der selbstreferenziellen Arroganz und der Belanglosigkeit wird gestützt durch jenen der Geschichtsvergessenheit: Nur noch der aktuellen, flüchtigen Mode gehorchend, gibt die Ausstellung die überlieferten Werte, historischen Taten und zentralen Persönlichkeiten der Nation nicht wieder. Das *Musée Grévin* erfüllt somit keine nationale und keine erzieherische Aufgabe, welche für die Briten so zentral bei der Verteidigung von populären Vergnügungen war, sondern hat rein zelebrierende und unterhaltende Funktion.

Diese Fixierung auf Aktualität stellte sich auch bald als unpraktikabel heraus, denn der Ruhm der Helden und Heldinnen der Boulevards war oft so schnell vergangen, daß sich die Anfertigung eines publikumswirksamen Tableaux, was immerhin mehrere Wochen dauerte, nicht lohnte. Als sich die Gelegenheit bot, die originale Badewanne zu kaufen, in der Marat ermordet worden war, griffen die Direktoren des *Musée Grévin* zu und beschlossen, neben den „Helden“ und „Heldinnen“ der Boulevards auch historische Tableaux als langfristige Attraktionen in das Kabinett aufzunehmen. So eröffnete im

⁸⁵³ „Your journalists are of no interest to me and I would rather see the great men of the battlefields than the heroes and heroines of the boulevards (...). Where are your historical memories? Where are the characters from your history?“ *Le Gazette de France*, 8.6.1882, zit. nach SCHWARTZ 1998, S. 111.

Herbst 1886 eine Darstellung der Ermordung Marats, die über ein Jahrhundert lang nahezu unverändert zu sehen war.⁸⁵⁴

Mit den historischen Themen kam eine neue Qualität bei der Präsentationen hinzu: Nicht mehr Aktualität und Eleganz machten Themen wie „Marats Tod“ interessant, sondern die Authentizität der Ausstattung. So war die Ermordung Marats quasi mit Originalzubehör und getreu den „offiziellen Berichten der Zeit“ nachgestellt. Das Ergebnis, so jubelte der Geschäftsbericht von 1887, „war den außergewöhnlichen Preis von 5.000 Francs für der Wanne wert. Die Authentizität der Wanne hat die Attraktion des Tableaux verzehnfacht“ – und die Einnahmen spürbar erhöht.⁸⁵⁵ Doch nicht nur die Wanne war ein Original, auch die Landkarte im Hintergrund stammte aus Marats Todesjahr 1791, und die auf dem Boden liegenden Ausgaben von seiner Zeitung „L’ami du peuple“ waren genauso „Stücke der Zeit“ wie das Messer im Hals des Revolutionärs oder die Spieße in der Hand der Gendarmen, die von rechts hereindrängen, um Charlotte Cordey festzunehmen.⁸⁵⁶ Allerdings fand eine Vermischung verschiedener Stufen der Authentizität statt: Während die Badewanne wahrscheinlich tatsächlich aus dem Besitz Marats stammte und damit Teil der historischen Mordszene war, rühren die anderen Requisiten keinesfalls vom Tatort her. So ist zum Beispiel anzunehmen, daß die Landkarte, die in Marats Zimmer hing, nicht die allerneueste Ausgabe des laufenden Jahres war, sondern durchaus schon älter. Wenn die Direktoren des Wachsfigurenkabinetts also von „Authentizität“ oder Wiedergabe „ganz nach der Wirklichkeit“⁸⁵⁷ sprachen, machten sie keine Unterschiede zwischen den verschiedenen Graden von Wirklichkeitsentsprechung. Im Gegensatz zu Madame Tussaud aber, die ungefähr fünfzig Jahre früher noch einfach nur nach unmodernen Kleidungsstücken und altmodischem Schmuck für ihre Figuren fragte⁸⁵⁸, legten sie jetzt Wert auf historische Synchronität der Requisiten. Die jeweiligen Darstellungen von Geschichte im *Musée Grévin* stellen sich damit als eine Art Epochenraum⁸⁵⁹ mit Handlung dar.

Die Wachsportraits der ephemeren, weil tagesaktuellen Prominenz waren allerdings nicht aus dem *Musée Grévin* verschwunden, ihre Zahl hatte sich lediglich zugunsten

⁸⁵⁴ SCHWARTZ 1998, S. 120-121. Das Tableau wurde erst im Jahr 2001 im Zuge einer Neukonzeption der Ausstellung wieder abgebaut (eröffnet: Juni 2001).

⁸⁵⁵ „this scene (...) was well worth the extraordinary price of 5,000 francs paid for the tub. The authenticity of the tub has increased the attraction of the tableau tenfold“, Bericht der Direktoren bei der Aktionärsgeneralversammlung, 28.3.1887, in: SCHWARTZ 1998, S. 120-121.

⁸⁵⁶ „pièces du temps“, MUSEE GREVIN 1905, S. 23.

⁸⁵⁷ MUSEE GREVIN 1905, S. 23: „reproduite (...) dans toute sa vérité“.

⁸⁵⁸ Z.B. Ankündigungszettel Glasgow 1808.

von dauerhaften, mit großem Aufwand möglichst synchron ausgestatteten Tableaux und -Dioramen verringert. Von den Gründern des Wachsfigurenkabinetts wäre die Aufnahme historischer Themen wohl als ein Rückschritt in die überkommen Tradition verurteilt worden. Daß das Tableau mit der Ermordung Marats allerdings den Traditionalisten wie dem empörten Engländer gefallen hätte, ist unwahrscheinlich, denn es ging nicht um die geforderte lehrreiche Darstellung von besonderen, national bedeutenden Persönlichkeiten, sondern um die „Verlebendigung“ eines vergangenen Ereignisses. So legte schon der illustrierte Ausstellungsführer mehr Wert auf die Beschreibung und „Authentizität“ der Requisiten, als auf die Genauigkeit und Ähnlichkeit der Portraitfiguren. Wieder ging es primär um die genaue Wiedergabe des Geschehen, nicht um die der beteiligten Personen – die dargestellte Szene sollte möglichst beeindruckend und faszinierend sein, nicht moralische Vorbilder vorstellen. Damit hatte das *Musée Grévin* mehr mit den Kapellen der italienischen Heiligen Berge gemein, als mit *Madame Tussaud's*. Damit löste das Pariser Etablissement auch das Londoner in seiner Vorbildfunktion für weitere Wachsfigurenkabinette ab. Dieses Mischkonzept aus zeitgenössischen, zu komplexen Tableaux arrangierten Portraitfiguren und historischen Darstellungen als rundum „authentisch“ gestaltete Dioramen wurde seit den 1880er Jahren vor allem von den Panoptiken kopiert. Erst in den 1890er Jahren wurde es auch von *Madame Tussaud's* übernommen.

c) Das Berliner Passage-Panoptikum

Wenige Jahre nach der Gründung des *Musée Grévin* gab es auch in Berlin wichtige Veränderungen. Als im Herbst 1888 *Castan's Panopticum* aus der Linden-Passage ins Pschorrbräu-Haus umzog, etablierte sich in den ehemaligen Castan'schen Räumen ein neues Wachsfigurenkabinett: das *Passage-Panoptikum* (Abb. 48). Es war dies kein Familienbetrieb wie *Castan's* oder *Madame Tussaud's*, sondern eine Aktien-Gesellschaft wie das *Musée Grévin*, die speziell zur Bespielung der nun freigewordenen Räume gegründet worden war. Die künstlerische Leitung hatte der Berliner Bildhauer Richard Neumann übernommen,⁸⁶⁰ der mit einem Stab von über fünfzig Mitarbeitern innerhalb von vier Monaten die Räume füllte.⁸⁶¹ Die neue Ausstellung eignete sich nicht

⁸⁵⁹ Zum Epochenraum s. BANN 2001.

⁸⁶⁰ TB 25; ETHOS UND PATHOS 1990, S. 525-526. Das *Passage-Panoptikum* wurde am 7.12.1888 eröffnet. Eine ausführliche Darstellung auch dieses Panoptikums wird in FRIEDERICI i.V. erwartet.

⁸⁶¹ PASSAGE-PANOPTICUM 1895b), Einleitung; Zeitungsartikel von L.P. von 1888 zitiert in: GEIST 1997,

nur den Begriff „Panoptikum“ an, den die Brüder Castan durch ihren Erfolg der deutschen Sprache neu hinzugefügt hatten; auf den ersten Blick scheint es eine regelrechte Kopie von *Castan's Panopticum* gewesen zu sein, von dessen Vorgängerschaft in der Passage und allgemeinen Bekanntheit das neue Etablissement profitierte. Ganz ähnlich wie bei *Castan's* gab es auch hier eine Verbrecherkammer, einen Fürstensaal, Totenmasken bedeutender Personen und einen „Mumienkopf und Hand einer ägyptischen Königstochter aus der 22. Dynastie“.⁸⁶² Neben kolonialen Darstellungen im Tableau und einer Ansammlung von ethnographischen Objekten (z.B. die sogenannte „Kamerunsammlung“) traten auch lebende Menschen aus der außer-europäischen Welt sowie Akrobaten und mißgestaltete Menschen („freaks“) auf. Im *Passage-Panoptikum* war, wie bei *Castan's*, die Wachsfigurenausstellung mit historischen und ethnographischen Sammlungen, kolonialen Vorführungen sowie mit Theater- und Showeinlagen verbunden, um seinem Namen als eine „alles“ zur Anschauung bringende Anstalt“ gerecht zu werden.⁸⁶³

Trotz der Ähnlichkeiten gab es aber gravierende konzeptuelle Unterschiede zwischen Castans und Neumanns Ausstellungshäusern. Diese erkennt auch der Autor eines Zeitungsberichtes von der Eröffnung des *Passage-Panoptikums*, wenn er schreibt:

Es ist keine Nachahmung des Castan'schen Panoptikum. Es macht diesem nur in wenigen Punkten Konkurrenz. Beide werden sehr wohl neben einander bestehen können (...) Jedes der beiden Institute wird sein Publikum haben.⁸⁶⁴

Konnte man *Castan's Panopticum* zumindest anfangs noch als eine Ausstellung von Wachsportraits mit zusätzlichen Attraktionen beschreiben, so nahmen im *Passage-Panoptikum* die Zusatzangebote bald mehr Raum ein als die Wachsfiguren. Und auch diese waren zum überwiegenden Teil keine Portraits berühmter Männern und Frauen mehr, sondern bildeten Tableaux und Dioramen mit leichten, humorvollen narrativen Szenen. Welche Rolle die Portraitfiguren in den beiden Panoptiken jeweils spielten,

S. 108-111, hier: 108; LETKEMANN 1973, S. 325, nennt als Mitarbeiter „zweit- und drittrangige Künstler“; Letkemanns künstlerische Einschätzung des *Passage-Panoptikums* ist generell wenig günstig: Es soll „nach dem heutigen Urteil von Augenzeugen noch ‚grauslicher‘ als der Namensvetter gewesen sein“.

⁸⁶² Die Zitate und Beschreibungen des Inhaltes sind den Katalogen *PASSAGE-PANOPTIKUM* 1895a), 1895b), 1900 und 1908 entnommen.

⁸⁶³ Meyers *Konversations-Lexikon* von 1896 definierte „Panoptikum“ als „eine ‚alles‘ zur Anschauung bringende Anstalt, die eine Sammlung von vielerlei Gegenständen (...) hauptsächlich Wachsfiguren [umfasst], daneben aber auch historisch, kulturgeschichtlich und ethnographisch interessante Gegenstände.“ zit. nach OETTERMANN 1992, S. 40.

⁸⁶⁴ L.P.: Zeitungsartikel? von 1888, zitiert in: GEIST 1997, S. 108-111, hier: 109.

zeigt sich sehr deutlich im Vergleich der Ausstellungsführer von 1895.⁸⁶⁵ Während der des *Passage-Panoptikums* reichlich, wenn auch in schlechter Qualität abgebildet ist, ist Castans Katalog nicht illustriert; dafür findet man hier biographische Texte zu den Dargestellten, die in Neumanns Katalog fehlen. Die Gegenüberstellung der Seiten zu Castans „Kaiser-Saal“ mit denen des „Fürstensaals“ im *Passage-Panoptikum* (Abb. 60 und Abb. 61) zeigt die unterschiedlichen Prioritäten der jeweiligen Institutionen deutlich: Fünf Seiten Biographien bei Castan stehen Neumanns einseitiger, lapidarer Namensliste gegenüber; der „Fürstensaal“ mit seinen Monarchen und Staatsmännern ist hier nur eins von vielen Tableaux.



ABB. 60 „KAISERSAAL. DIE DYNASTIE DER HOHENZOLLERN“, S. 10-11 AUS DEM „FÜHRER DURCH CASTAN'S PANOPTICUM“, BERLIN, UM 1895; IN: CASTAN 1895.

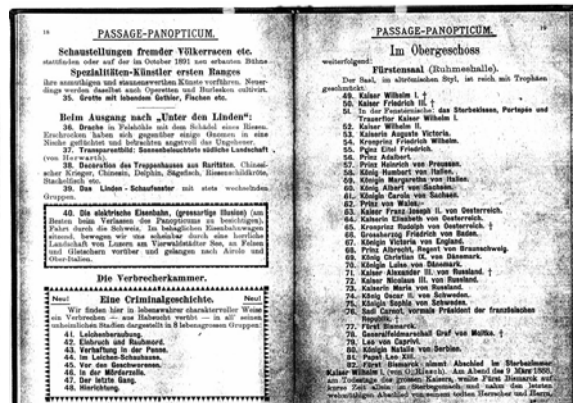


ABB. 61 „FÜRSTENSAAL (RUHMESHALLE)“, S. 19 AUS DEM „ILLUSTRIRTEN CATALOG DES PASSAGE-PANOPTICUMS“, BERLIN, 1895, IN: *Passage-Panoptikum* 1895A.

Tatsächlich waren die Tableaux bei Neumann auch wesentlich zahlreicher als bei Castan. In seiner ironischen Eloge auf die Wachsfiguren in der Passage zählt Egon Erwin Kisch, der „rasende Reporter“ der Weimarer Republik, im Jahr 1922 die einprägsamsten dieser Wachsfigurengruppen auf:

Das Passagepanoptikum ist das einzige, das uns seit Castans Ende noch geblieben ist. Mit herrlichen Genregruppen aus Wachs, „Das Duell“, „Ein verliebter Schornsteinfeger“, „Heimgezahlt“, „Ein verpatzter Hochzeitsfrack“, „Aller Anfang ist schwer“ (besonders beim Parademarsch! Hochaktuell!!), „Barbarossa im Kyffhäuser“, „Am Tor des Findelhauses“, „Berlin bei Nacht oder Der Jüngling im Séparée“ (...) und die berühmte „Verbrechergeschichte von der Tat zum Schafott in acht Bildergruppen“ wovon besonders Nummer hundertfünf (Einbruch in die Totenkammer und Leichenraub) ziemlich bezaubernd ist.⁸⁶⁶

⁸⁶⁵ CASTAN 1895 und PASSAGE-PANOPTIKUM 1895a), beide im ZBS.

⁸⁶⁶ KISCH 1990, S. 184.

Kisch fügte noch hinzu: „Dabei ist all das – was mit Nachdruck bemerkt ist – keineswegs belehrend, sondern eher – was mit Lob bemerkt sei – irreführend“. Damit benennt er das kurzweilige Spiel mit der Wahrnehmung, welche illusionistische Darstellungen leicht mit dem Dargestellten verwechselt, als das Ziel des *Passage-Panoptikums* und zitiert unwillkürlich Philip von Zesen, der den Namen des Amsterdamer *Doolhof* 1664 damit erklärte, daß „sich darinnen die sinne verwirren und die augen vergaffen“⁸⁶⁷.

So scheint der größte Unterschied zu *Castan's* nicht im Programm, sondern in der Gewichtung der einzelnen Programmpunkte und vor allem im Niveau der Darbietungen gelegen zu haben, die unverhohlen auf sentimentale Rührung, schadenfrohes Gelächter, sexuelles Interesse oder lustvolles Grauen abzielten. Eindrucksvoll schildert der Maler Rudolf Schlichter das „panoramaartige Kolossalgemälde ‚Dantes Inferno‘“, das er im Frühjahr 1913 als eine „Rekordleistung an Greueln“ kennengelernt hatte:

Vor einem flammendrot beleuchteten Hintergrund sah man ein riesiges Rasiermesser von der Kante einer hohen Feldwand [sic] in eine Talsohle hineinragen, auf dessen Schneide, von Teufeln getrieben, nackte Männer und Frauen in Massen rittlings zur Hölle fuhren. In der Mitte der Klinge ungefähr wurden die Körper in zwei Teile geschnitten und landeten halbiert auf der rauchenden Talsohle, wo sich bereits ein ganzer Berg halbiertes, im Blute schwimmender Leiber gebildet hatte. Ebenso troff die Rasierklinge von Blut. Es war unmöglich, dieses Bild anzuschauen, ohne von Grausen geschüttelt zu werden.⁸⁶⁸

Schlichters allgemeine Einschätzung des Panoptikums lautete: „Hier erreichte das Grauen eines geschändeten, denaturierten Menschentums in der unfreiwilligen Selbstpersiflage seinen Höhepunkt.“ Der Bibliothekar der Preußischen Staatsbibliothek, Bodgan Krieger, stimmte Schlichters Einschätzung von Herzen zu – er hielt das Panoptikum das „für jeden ästhetisch empfindenden Menschen schmerzreichste Kind [Berlins]“.⁸⁶⁹

Doch es gab auch kleinere, harmlosere Wachsfigurenbilder, zum Beispiel „Im Damenbad“, das der Ausstellungskatalog von 1895 folgendermaßen kommentiert⁸⁷⁰:

⁸⁶⁷ ZESEN 1988, S. 190, vgl. Kapitel III.1.b in dieser Arbeit.

⁸⁶⁸ SCHLICHTER 1991, S. 224-226.

⁸⁶⁹ KRIEGER 1923, S. 228. Zwar bezieht Krieger diese Bemerkung auf „Kastan's Panoptikum“, nimmt aber offensichtlich eine Kontinuität von *Castan's* in der Passage an, erinnert sich vermutlich aber vor allem an die letzten Jahre eines Panoptikums in der Passage, welches dann das *Passage Panopticum* war.

⁸⁷⁰ PASSAGE PANOPTIKUM 1908, Nr. 9; das Tableau war schon seit mindestens 1895 ausgestellt, PASSAGE-PANOPTICUM 1895b), Nr. 29.

Wozu wäre denn das Schlüsselloch da? denkt der flanierende Gigerl, und er benutzt schleunig die seltene Gelegenheit, während er sich allein wähnt. Aber die Nemesis erscheint bereits in Gestalt einer kräftigen Badewärterin, um mit starker Faust seine Neugier zu bestrafen.



ABB. 62 „DAS DAMENBAD.“, WACHSFIGURENTABLEAU IM PASSAGE-PANOPTIKUM, UM 1895; IN: Passage-Panopticum 1908.

Das Tableau zeigt den kleinbürgerlich gekleideten mittelalten Mann (Abb. 62), wie er leicht gebückt auf der linken Bildseite vom Betrachter weg durch ein Astloch (nicht Schlüsselloch) in die Umkleidekabinen des Damen-Bades sieht – badende Damen waren generell, besonders mit Hinweis auf die „knappen“ Badekostüme, ein beliebtes Thema für Wachsfigurenszenen. Von rechts nähert sich eine ältere, stämmige Frau mit bauschigem Rock und strengem Dutt. Mit der drohend erhobenen Rechten wird sie den Eindringling gleich am Kragen packen. Sein Standpunkt verschafft dem Betrachter den vergnüglichen Vorteil, sowohl die Tat des „Flaneurs“ als auch das Herannahen der „Rachegöttin“ beobachten zu können. Aus der Spannung der verschiedenen Charaktertypen – der „Filou“ und die „Matrone“ – und die Schadenfreude über die falsche Einschätzung der Situation durch den Mann und seine bevorstehende Maßregelung durch die Frau entsteht eine einfache, harmlose Komik: dem Sünder droht hier kein Körper zerteilendes Rasiermesser, sondern höchstens eine Tracht Prügel.

Auf ähnlichem Niveau bewegt sich auch das Tableau von Richard Neumann mit dem Titel „Er malt seine Schwiegermutter“:

Sie in ihrer eingebildeten Schönheit und Staatsrobe, erwartet von ihrem Schwiegersohn verherrlicht zu werden; dies scheint Letzterem jedoch nicht sehr interessant; denn sanft ist der Künstler in seinem Sessel eingeschlummert.⁸⁷¹

⁸⁷¹ PASSAGE-PANOPTIKUM 1895a), Nr. 31.

Zwar hat sich keine Abbildung dieser Szene erhalten, aber man kann sich sehr gut die aufgetakelte Matrone im altmodischen pompösen Kleid vorstellen, die sich in ihrer lächerlich stolzen Pose kaum zu regen wagt und daher – im Gegensatz zum Betrachter – nicht sehen kann, wie der schlaksige junge Mann hinter seiner großen Leinwand eingenickt ist. Dieses Tableau ist ein Bilderwitz, der seine Komik aus der Inkongruenz in der Bewertung der Situation durch die Schwiegermutter und den Schwiegersohn bezieht. Er basiert auf den simplen Klischees der herrischen Schwiegermutter und der eitlen, alternden Frau, das schon Madame Tussaud benutzte und Castan von ihr kopierte⁸⁷²; während aber Madame Tussauds Madame Sappé (Abb. 49) ein einzelnes Karikaturportrait war und als humorvolle Ausnahme die Ausstellung auflockerte, baut Neumann ein ganzes Tableau diesen Klischees auf. Und dies war keineswegs eine Ausnahme, fast die gesamte Wachsfigurenausstellung zeigte derartige eingängliche Szenen, welche die Betrachter zu Schadenfreude, Neugier oder Voyeurismus anregen sollten. Sie sind nicht aufgefordert, sich mit dem Dargestellten mehr als mit reiner Wahrnehmung auseinander zu setzen.

Die Betrachter selbst waren dabei immer in einer überlegenen Position, von der aus sie „andere“ bei ihrem Tun beobachten konnten. Beschrieb der Begriff „Panoptikum“ bei Castan im Sinne der griechischen Worte, aus denen er zusammengesetzt war, eine enzyklopädische „Alles-Schau“, eine Art „moderner“ Kunst- und Wunderkammer, schien Neumanns Ausstellung eher im Sinne der originalen englischen Wortschöpfung als ein „Panopticon“ zu funktionieren: jenes Reformgefängnis, dessen Zellen rund um ein zentrales Wächterhaus liegen, von wo aus sie jederzeit einsehbar sind, so daß die bloße Möglichkeit, beobachtet zu werden, disziplinierend auf die Insassen wirkt.⁸⁷³ Das Panoptikum versetzt die Besucher in die Position des Wächters, dessen allmächtiger Blick sie zum Herren über das Gesehen macht.

Hatte auch *Castan's Panopticum* mehrere solcher Szenen zu bieten, so überwogen im *Passage-Panoptikum* die Darstellungen politischen oder historischen Inhalts bei weitem. Damit einher geht auch eine unterschiedliche Einstellung der Künstler der beiden Institute zu ihren Werken, wie sie aus den Katalogeinträgen ablesbar sind. Castan und seine Mitarbeiter treten wie bei *Madame Tussaud's* als Künstler hinter ihre Werke zurück, ihre Namen spielen für die Betrachtung keine Rolle. Die Ähnlichkeit

⁸⁷² Vgl. Kapitel III.2.d in dieser Arbeit.

⁸⁷³ Vorgeschlagen 1787 von dem Philosophen und Juristen Jeremy Bentham, OETTERMANN 1997, S. 40-44; zu Benthams Wachsfigur s. Kapitel II.1.b in dieser Arbeit.

und Naturtreue der Bildnisse sprechen für die Fähigkeiten der Portraitbildner, nicht die künstlerische Ausführung des Portraits. Sind keine bestimmten berühmten Persönlichkeiten abgebildet, wird gelegentlich eine bereits existierende Bildquelle für die Inszenierung erwähnt;⁸⁷⁴ auch hier treten die Künstler nicht als Schöpfer in Erscheinung. Im *Passage-Panoptikum* hingegen werden die Künstler, die für einzelne Ausstellungsbeiträge verantwortlich sind, mit Namen genannt. So wird das Dargebotene als eigenständiges künstlerisches Werk präsentiert, mit dem nicht auf eine außerhalb der Abbildung liegende Wirklichkeit verwiesen werden soll, sondern auf den gelungenen Einfall und die handwerkliche Ausführung des Bildes. Nicht das authentische Abbild einer bedeutenden Person ist wichtig, sondern die Auswahl des Themas und der Illusionsgrad bei der Wiedergabe; das Dargestellte selbst ist künstlerische Fiktion.

Die Abkehr von den Portraitfiguren und Hinwendung zu fiktiven Szenen eliminierte aber auch eine entscheidende Eigenschaft der Wachsfigur: das Versprechen der Authentizität. Durch seine leichte Formbarkeit haftet dem Material Wachs immer die Möglichkeit des Abdrucks und daher eine besondere Aura des Authentischen an, weil das Abbild so wirkt, als sei es direkt mit dem Vorbild in Berührung gekommenen und trage die körperliche Spur des Dargestellten. Diese indexikalische Beziehung des Bildes zu seinem Gegenstand macht die Wachsfigur anderen Bildmedien überlegen – allerdings nur solange, wie ein besonderer individueller Mensch dargestellt ist, bei einer fiktiven oder typisierten Gestalt wird das Wachs zu einem gewöhnlichen bildnerischen Material wie andere auch.

Mit dem Zurücktreten der Portraitfiguren entfiel beim *Passage-Panoptikum* auch der differenzierte moralische und intellektuelle Anspruch, der mit der Präsentation von einzelnen Portraits positiv oder negativ vorbildlicher Individuen verbunden ist. Offenbar hatte Neumann keine erzieherischen Ambitionen für seine Ausstellung, wie Madame Tussaud sie hatte; als Angestellter des „Actien-Bauvereins Passage“ war seine Hauptaufgabe, der Aktionärsgemeinschaft finanziellen Erfolg zu bescheren. So verlegte er sich auf leichte Unterhaltung und entwarf ein Programm mit schnell konsumierbaren, bilderwitzartigen Tableaux und aufsehererregenden Zusatzattraktionen. Dabei entwickelte er allerdings nicht den Ehrgeiz von Alfred Meyer und seinen Mitarbeitern am *Musée Grévin*, die bedeutendsten Ereignisse und Persönlichkeiten der Stadt so

⁸⁷⁴ Z.B. CASTAN 1890, Nr. 385: „Die Jagd nach dem Glück. Nach dem Gemälde von R. Henneberg.“ oder Nr. 386: „Eine maurische Hinrichtung, nach dem im Louvre zu Paris befindlichen Gemälde von H. Regnault.“; CASTAN 1895, Nr. 84: „„Erst einen Kuss!“ (Nach dem Gemälde von Meyer in Bremen)“

authentisch wie möglich vorzustellen, sondern zeigte zeit- und ortlose, auf einfachen Klischees und Vorurteilen basierende, daher fast universell verständliche Szenen.

Obwohl *Castan's Panopticum* und das *Passage-Panoptikum* selbst von Zeitgenossen oft miteinander verwechselt wurden – was an der neuartigen Bezeichnung „Panoptikum“ und an ihrem oberflächlich betrachtet sehr ähnlichen Inhalt gelegen haben mag – waren die Ausstellungskonzepte sehr verschieden. Da sie mehr als dreißig Jahre Tür an Tür existieren konnten, bedienten sie offenbar unterschiedliche Bedürfnisse: die Portraitreihen bei Castan führten vor allem „berühmte“ Männer und Frauen vor, Neumanns Tableaux und Dioramen zielten mehr auf vergnügliche Unterhaltung ab. Allerdings konnte auch das *Passage-Panoptikum* der Inflation und der erstarkenden Filmindustrie der 1920er Jahre nicht viel länger standhalten, als *Castan's*: Genau ein Jahr später mußten auch Neumanns Inventar versteigert werden, so daß es Ende 1923 kein Panoptikum mehr in Berlin gab.⁸⁷⁵ d) *Konkurrenz zum Stammhaus: Joseph R. Tussauds neues Projekt*

Im Archiv von *Madame Tussaud's Ltd.* liegt ein vierseitiges Manuskript aus dem Jahr 1889 mit dem Titel „Interview mit Geschäftsmännern“.⁸⁷⁶ Es gibt die vermutlich für einen Zeitungsbericht geführten Gespräche mit Marie Tussauds Enkel Joseph Randall Tussaud und seinem Sohn John Theodore wieder, in denen es um ein neues, in der Londoner Shaftesbury Avenue geplantes Wachsfigurenkabinett geht. Dabei handelte es sich aber nicht um einen Ableger des alten Hauses, sondern um ein Konkurrenzunternehmen. Joseph Randall Tussaud, seit 1873 Direktor und Erster Modelleur des Wachsfigurenkabinetts, hatte 1884 den Umzug vom *Baker Street Bazaar* in das neu errichtete Ausstellungshaus in der Marylebone Road perfekt geplant und durchgeführt, so daß die Ausstellung mit minimaler Unterbrechung und zum einhelligen Lob der Presse wiedereröffnet werden konnte. Jedoch hatte er sich finanziell übernommen,⁸⁷⁷ und das alte Familienunternehmen mußte 1888 an ein Finanzsyndikat verkauft werden. Die neuen Besitzer wandelten es in eine Gesellschaft mit beschränkter

⁸⁷⁵ Zum Verhältnis des modernen, 1972 eröffneten und seit 1996 wieder geschlossenen *Berliner Panoptikums* und *Castans Panopticum* s. LETKEMANN 1973.

⁸⁷⁶ INTERVIEWS.

⁸⁷⁷ 1885 klagte eine von ihm beauftragte Baufirma, weil er einen Auftrag aus finanziellen Gründen zurückzog. Danach stieg er offenbar aus der Geschäftsleitung dort aus. Außerdem hatte er seit seiner Bankrotterklärung 1877 noch immer hohe persönliche Schulden und litt, wie aus seinen Tagebucheintragungen hervorgeht, unter Depressionen und Alkoholproblemen, vgl. Kapitel II.1.d in dieser Arbeit.

Haftung um.⁸⁷⁸ Nach einem Streit, vermutlich mit der neuen Geschäftsleitung, verließ Joseph Randall Tussaud die Firma, bei der er weiterhin als Modelleur gearbeitet hatte.⁸⁷⁹ Während sein Sohn John Theodore nun künstlerischer Leiter von *Madame Tussaud's* wurde, arbeitete Joseph Randall an der Planung eines völlig neuen Wachsfigurenkabinetts.

Offenbar war es bei dem Streit um das Konzept der Ausstellung gegangen. Auf die Frage, ob das neue Unternehmen der Linie des alten folgen würde, antwortete Joseph Randall:

Nicht ganz. Wir werden besonders die Tableaux, die berühmte historische und andere Ereignisse illustrieren, in den Vordergrund rücken, in der Art des Musée Grévin in Paris oder dem Berliner Panoptikum.⁸⁸⁰

Wachsfigurentableaux, die Gemälde, Zeitungssillustrationen oder wichtige Ereignisse bis ins letzte Detail nachstellten, hatte es im alten *Madame Tussaud's* nicht gegeben. Einzeln, in Paaren oder in kleinen Gruppen aufgestellt waren die Figuren zwar einander zugewandt und in Haltung und Gestik aufeinander bezogen, doch waren sie immer nur in minimale Aktion eingebunden, wie die französische Königsfamilie bei Tisch im *Sallon de Cire* (Abb. 9 und Abb. 10) oder George III. in Konversation mit seiner Frau Charlotte.⁸⁸¹ Auch die Krönungsgruppe mit Napoleon I., von der im Katalog behauptet wird, sie sei „von dem berühmten Bild des französischen Künstlers David kopiert“ und die als das erste Tableau von *Madame Tussaud's* bezeichnet wird,⁸⁸² kann nur sehr

⁸⁷⁸ „[Madame Tussaud's] has been purchased by a powerful financial syndicate, the building and its valuable contents were formally handed over yesterday.“ TIMES, 9.2.1889, S. 13.

⁸⁷⁹ Auch sein Sohn Louis, John Theodores Bruder, verließ die Firma 1889 oder 1890. Er eröffnete 1890 ein neues, ebenfalls vom *Musée Grévin* inspiriertes Kabinett in der Victoria Gallery, Regent Street, LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 182; PYKE 1973, S. 151. Möglicherweise arbeitete er mit seinem Vater zusammen und es ist dieses Projekt, über das Joseph Randall in dem Interview sprach. Das „Regent Street Tussaud's“ enthielt z.B. die Szenen Robert Koch in seinem Labor, „The Home Life at Sandringham“ (königliche Familie), „The Library at Hawarden“ (Gladstone), das Kabinett in Downing Street, eine Kinder-Galerie mit Märchen- und Sagengestalten, das „Hampstead Tableaux“ (Mörderin Mrs. Pearcey) – einige Darstellungen überschnitten sich deutlich mit der Ausstellung im Haupthaus, LITTELL'S 1891. Nach März 1891 brannte die Ausstellung ab, und Louis „continued to show in a small way in the provinces“, LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 182. Vielleicht arbeitete er auch als Modelleur von Schaufensterpuppen, wie ihn eine Photographie von 1920 zeigt, REDLIN 1992, S. 13. Ein Kabinett namens *Louis Tussaud's Waxworks* zeigte bis mindestens 1973 anatomische Modelle in Blackpool (PYKE 1973, S. LVII). 1974 eröffnete in Kopenhagen, H.C. Andersen Boulevard 22, ein Kabinett *Louis Tussaud's Wax Museum*, dessen welcher Beziehung zu Madame Tussauds Urenkel Louis steht, muß noch untersucht werden, OETTERMANN 1992, S. 295.

⁸⁸⁰ „Not quite. We shall give especial prominence to tableaux illustrating celebrated historical and other events, after the style of the Musée Grévin in Paris and the Berlin Panopticon.“ INTERVIEWS, S. 2. Mit „Berlin Panopticon“ meinte Joseph Randall Tussaud vermutlich das tableau-reiche Passage-Panoptikum, gegründet 1888, denn das ältere Castansche Panoptikum war nicht für seine Tableaux bekannt.

⁸⁸¹ So ausgestellt 1830-1835.

⁸⁸² Z.B. SKETCHES Manchester 1822: „Copied from a celebrated Picture by the French Artist, David“;

entfernt an das vielfigurige Gemälde von Jacques Louis David angelehnt gewesen sein. Die wächsernen Krönungsgruppen von George IV., 1821, und William IV., 1830 (Abb. 28), oder die Darstellung der „Abdankung der Maria Stuart“ von 1823 waren eher szenische Gruppenportraits mit viel Kostüm als narrative Darstellungen mit expliziter Handlung und detailgetreuen Hintergründen. Die Tableaux und Dioramen im *Musée Grévin* dagegen waren detailgetreue, dreidimensional nachgebaute Wirklichkeitsausschnitte, in denen die Wachsfiguren nur ein Teil der Inszenierung waren – Hintergründe und Requisiten spielten eine ebenso wichtige Rolle im Konzept der Präsentation. Anders als bei *Madame Tussaud's*, wo jede Figur das Portrait einer bekannten Person war, wurden in Paris auch anonyme Statistenfiguren eingebaut, denn es ging um den illusionistischen Effekt, nicht um die Kunst des Portraitierens.

Daß Joseph Randall Tussaud nun seinerseits ein Etablissement wünschte, welches das *Musée Grévin* nachahmte und Momentaufnahmen inszenierte, zeigt, daß auch er mit dem statischen Portraitkonzept nicht mehr zufrieden war. Vermutlich war dies der Streitpunkt mit den neuen Besitzern gewesen, die kein Risiko eingehen und am althergebrachten, erfolgreichen Aufbau der Ausstellung festhalten wollten. Wie unterschiedlich die Konzepte empfunden wurden, wird deutlich an John Theodores Antwort auf die Frage, ob die Gründung des neuen Unternehmens dem alten Etablissement schaden könnte: „Ach Gott, nein!“ Die Ausstellungen bauten auf so gänzlich verschiedene Stränge auf, daß es überhaupt keine Konkurrenz geben würde.⁸⁸³ Ob verzweifelter Optimismus oder seine ehrliche Einschätzung – es schien zumindest eine plausible Reaktion auf die Neugründung eines als so anders empfundenen Unternehmens zu sein.

Auch Joseph Randall glaubte, London könne ohne weiteres zwei Wachsfigurenausstellungen aufnehmen, zumal er sich mehr an die Stadtbewohner als die Touristen aus der Provinz zu wenden versprach, die als typische Besucher von *Madame Tussaud's* angesehen wurden. Das alte Unternehmen sei „zum allergrößten

MILNER 1992, S. 101, und Roy Strong (MADAME TUSSAUD'S 1980) nennen es ein Tableau.

⁸⁸³ „Oh dear, no. (...) they will run their show on totally different lines, and will not compete with us in any way. Of course the people who took over this business do not like the idea of opposition, but personally, I don't fear it.“ INTERVIEWS, S. 4. Es wäre natürlich dankbar, daß John Theodores Antwort auch überspielte Angst bedeutet; jedenfalls sollte er Recht behalten. Auch heute scheint *Madame Tussaud's* ihre Besucher eher mit vergleichbaren Einrichtungen wie dem Londoner *Dungeon* (einem zum „Folterkeller“ ausgestatteten Eisenbahn-Viaduktboden bei London Bridge) zu teilen als sie daran zu verlieren.

Teil von unseren 'ländlichen Verwandten' getragen⁸⁸⁴, bei denen er wahrscheinlich einen etwas altmodischeren Geschmack erwartete als bei den metropoliten Londonern. Die Betonung eines städtischen Zielpublikums erinnert stark an die Konzeption des *Musée Grévin*, das die Dynamik und Flexibilität der Stadt Paris spiegeln, komprimieren und das entstandene Stadtbild identitätsstiftend an sein Publikum weitergeben wollte. Inwieweit diese Modernität der Großstadt auch bei Joseph Randall Tussaud reflektiert werden sollte, ist fraglich, denn er wollte zuerst berühmte historische Ereignisse präsentieren, nicht die Gegenwart in Wachs überführen. Überhaupt schien die Ausstellung, von den wenigen Hinweisen in den Interviews zu schließen, inhaltlich nicht nur Neues zu bieten. Joseph Randall wollte sogar die Attraktivität der *Chamber of Horrors* aus dem alten Kabinett übernehmen. Tatsächlich neu scheint nur die Präsentation in illusionistischen Dioramen gewesen zu sein. Die tiefgreifende Veränderung war also weniger thematisch, als in der Auffassung der Ausstellungsstücke zu sehen: *Madame Tussaud's* war eine Portraitausstellung, Joseph Randall Tussauds Kabinett dagegen sollte Ereignisse präsentieren und zwar so, daß die Betrachter durch die illusionistische Darstellung in drei Dimensionen, in Farbe und mit wirklichen Gegenständen, Kleidern, Möbeln zu „Augenzeugen“ des Geschehens werden konnten. Wie Alfred Grévin und Arthur Meyer wollte Joseph Randall keine Objektausstellung schaffen, sondern ein Ausstellungstheater.

Joseph Randall Tussaud hat sein Projekt aus unbekannten Gründen nie verwirklicht. Wahrscheinlich ist es ihm, der bereits einmal Bankrott hatte anmelden müssen, nicht gelungen, genügend Kapitalanleger für sein Projekt zu gewinnen. Vielleicht hatte er sich aber auch noch kurz vor seinem Tod mit seinem Sohn ausgesöhnt und konnte beim alten *Madame Tussaud's* seine Ideen umsetzen, denn 1890 entstehen dort die ersten szenischen Tableaux: die „Hinrichtung der Maria Stuart“⁸⁸⁵, „Nelsons Tod“ und die sechsteilige „Geschichte eines Verbrechens“.⁸⁸⁶ Weitere Tableaux kamen kurz vor 1900 dazu, das vielleicht bekannteste Tableau nach dem Gemälde „And when did you last see your father?“ (1878) von William Frederick Yeames stammt sogar erst aus dem Jahr

⁸⁸⁴ „There is plenty of room in London for two exhibitions. We are going to appeal more to Londoners. The old business is supported very largely by our Country cousins (...)“, INTERVIEWS, S. 3.

⁸⁸⁵ John Theodore Tussaud schuf dieses Tableau in Anlehnung an Paul Delaroches „Execution of Lady Jane Grey“, 1833, zur Feier der Einrichtung des elektrischen Lichtes in der Ausstellung 1890, LESLIE/CHAPMAN 1978, S. 183. (In CHAPMAN 1992, S. 94, mit falschem Datum 1880.)

⁸⁸⁶ „The death of Nelson“ entsprach genau einem Gemälde Arthur William Devis' von 1806 und war bis 1966 ausgestellt (zum multimedialen *experience* umgebaut bis 1993); als Inspiration für Tussauds „Story of a Crime or: Six Stages of Wrong“ sah man W.P. Friths „The Road to Ruin“ von 1878; MILNER 1992,

1933.⁸⁸⁷ Gerade bei der Einführung der Ausstellungsform Tableau, die Ende des 19. Jahrhunderts als besonders zeitgemäß empfunden wurde, blieb *Madame Tussaud's* erst einmal hinter den neugegründeten Kabinetten wie dem Pariser *Musée Grévin* oder dem *Passage Panoptikum* in Berlin zurück. Offensichtlich erkannten die Besitzer oder John Theodore Tussaud als künstlerischer Leiter erst Ende der 1880er, daß die Tableaux eine attraktive Neuerung waren, die das Publikum auch bei ihnen erwarten würde. Zwar war das *Madame Tussaud's* in den ersten Dreivierteln des 19. Jahrhunderts mit der Auswahl, Aufstellung und Ausstattung ihrer Wachsfiguren vorbildhaft und trendbildend für andere Kabinette gewesen, mußte nun aber den neuen „modernen“ Tableau-Kabinetten nacheifern, um ihr Publikum zu halten.⁸⁸⁸

Bei frühen Photographien dieser Wachsfigurentableaux fällt auf, wie nah das Tableau-Kabinett mit dem Film anverwandt ist: Sie sind von Standbildern der 1920er Jahre kaum zu unterscheiden.⁸⁸⁹ Die Mediengeschichtsschreibung stützt sich wegen der Nähe der technischen Aufzeichnungs- und Wiedergabeapparate vor allem auf die Genese des Films aus der Photographie; wird weiter ausgeholt, geraten auch die Laterna Magica – wie sie Madame Tussauds kurzzeitiger Geschäftspartner, Paul Philipstal, kurz nach 1800 benutzte – oder die Panoramen mit ins Blickfeld.⁸⁹⁰ Vermutlich hat bei der Entwicklung des Films aber auch der Wunsch, die illusionistischen, hoch dramatischen, aber starren Wachsfigurentableaux zu „bewegen“ und zu „verlebendigen“, eine größere Rolle gespielt als bisher angenommen. Frühe Spielfilme wie „Das Wachsfigurenkabinett“ von Paul Leni (1923), bei dem die – geträumte – „Verlebendigung“ der ausgestellten Wachsportraits zum Thema gemacht wurde,⁸⁹¹ führen diese mediale Linie vor.

S. 101-103.

⁸⁸⁷ 1979 wurde eine neue *Hall of Tableaux* eröffnet, in der die beliebtesten alten Tableaux neu inszeniert zu sehen waren, MADAME TUSSAUD'S 1980. Sie wurde 1989 durch die noch heute zu sehende *Garden Party*, eine lockere Aufstellung von Prominentenportraits, ersetzt. Tableaux spielen bei *Madame Tussaud's* heute nur noch in der *Chamber of Horrors* eine Rolle. In der 1971 eröffneten Amsterdamer Filiale, dem *Scenerama*, gibt es dagegen einen großen Anteil von Tableau-Inszenierungen, z.T. nach berühmten holländischen Genrebildern. Der Portraitanteil ist hier nicht so hoch wie im Londoner Stammhaus.

⁸⁸⁸ Trotz dieser Neuerungen machten bei *Madame Tussaud's* jedoch immer die Portraitfiguren den größten Teil der Sammlung aus.

⁸⁸⁹ Eine Anzahl von Beispielen dafür findet man bei ZGLINICKI 1979, Bildband; zur Bedeutung des *Musée Grévin* in der Filmgeschichte haben SCHWARTZ/MEUSY 1991 erste Hinweise gegeben, s. auch SCHWARTZ 1998, S. 177-199.

⁸⁹⁰ FÄBLER/HALBACH 1998; WALITSCH 1999, geben eine enggefaßte technische Übersicht; ZGLINICKI 1979 schlägt einen wesentlichen größeren Bogen, läßt aber auch ein mögliches Ineinandergreifen der Medien Wachsfigurenkabinett und Film unerwähnt.

⁸⁹¹ WACHSFIGURENKABINETT 1923; MYSTERY 1933; s. auch BLOOM 1995b).

Schon die Wachsbildner hatten nach Möglichkeiten zur illusionistischen Darstellung komplexerer Narrationen gesucht und waren dabei zu mehrteiligen Dioramenreihen gekommen, die vom Besucher eins nach dem anderen abgeschritten wurden und sich so zu einer fortlaufenden Geschichte entwickelten. So war in den 1890er Jahren bei *Madame Tussaud's* die sechsteilige Serie „Story of a Crime or: Six Stages of Wrong“ entstanden, die den Werdegang eines unbescholtenen Familienvaters schilderte, der, von Spielschulden bedrängt, seinen Gläubiger ermordet und dafür hingerichtet wird. Zwar dienten britische Bilderzyklen wie William Powell Friths „The Road to Ruin“ von 1878 oder William Hogarths „The Four Stages of Cruelty“ von 1751⁸⁹² als erkennbare inhaltliche Vorlagen; doch die Idee der mehrteiligen Serie von Dioramen mit durchgängiger Handlung und „Besetzung“ ging wieder auf das *Musée Grévin* zurück, und zwar auf die 1882 entstandene, siebenteilige Dioramaserie „Histoire d'un crime“.⁸⁹³ Während Castan bezeichnenderweise die Tableau- oder Dioramaserie nicht als Darstellungsform in sein *Panopticum* übernahm, präsentierte das *Passage-Panoptikum* seit spätestens 1895 ebenfalls „Eine Criminalgeschichte (...) ein Verbrechen – aus Habsucht verübt – in all' seinen unheimlichen Stadien dargestellt in 8 lebensgrossen Gruppen“.⁸⁹⁴

Damit stießen aber die Wachsbildner an ihre Grenzen, wirklich bewegen ließ sich das starre Wachs nicht. Zwar waren ihre Schöpfungen den Filmbildern in Farbe, Plastizität und detailgetreuer Wiedergabe überlegen, es fehlte ihnen aber jene Qualität, die um 1900 den Anschein des Lebens auszumachen schien: Der Zusatz der Bewegung wog die mangelhafte Qualität der kontrastreichen Schwarz-Weiß-Bilder auf und ließ sie illusionistischer wirken, als jedes noch so perfekte Wachsfigurentableau. Nach drei Jahrzehnten paralleler Existenz mußte daher das Wachs in den 1920er Jahren seine Vorrangstellung in der illusionistischen Realitätswiedergabe an das Zelluloid abgeben.

⁸⁹² Graphikeditionen schrieben beide Bilderreihen dem britischen Bildgedächtnis ein, s. auch MILNER 1992, S. 101-103; PAULSON 1991.⁸⁹³ Anders als bei den Tussauds, wo der Mord in der Mitte der Erzählung liegt, so daß der Charakter des Mörders vor und nach der Tat entwickelt werden kann, beginnt die französische Serie bereits mit einem schändlichen Raubmord und präsentiert die Wirkung der staatlichen Disziplinierung bis zur Exekution des Delinquenten, SCHWARTZ 1998, S. 123-128 (mit Abbildungen).

⁸⁹⁴ PASSAGE-PANOPTICUM 1895a), Nr. 41-48.

Was bleibt

In den jährlichen Veröffentlichungen der Besucherzahlen britischer Touristenattraktionen führt *Madame Tussaud's Ltd.* seit Jahren die Liste der beliebtesten kostenpflichtigen Einrichtungen an. In einem Kommentar zeigte sich der „Times“-Korrespondent Alan Hamilton 1998 überrascht über das gute Abschneiden des Wachsfigurenkabinetts, das er als „eigentlich eine viktorianische Rummelplatz-Mißgeburten-Show“ bezeichnete.⁸⁹⁵ Während es für den noch heute anhaltenden Erfolg dieser Einrichtung mehrere und komplexe Gründe gibt, ist zumindest Hamiltons Beschreibung in allen drei Komponenten eindeutig falsch: Zwar war *Madame Tussaud's* seit der Seßhaftwerdung in London 1835, also in den viktorianischen Dekaden des 19. Jahrhunderts, sehr erfolgreich, doch ist dieser Erfolg lediglich besser meßbar und zugänglicher dokumentiert, als die lange und ebenso erfolgreiche Frühphase des Ausstellungsunternehmens. Tatsächlich ist das Wachsfigurenkabinett der Madame Tussaud, die sich auf genaue Portraitdarstellungen historisch eindeutiger, vorbildlicher oder abschreckender Individuen konzentrierte, im Grunde eine Frucht der Aufklärung, nicht der viktorianischen Zeit. Ohne die gesteigerte Wertschätzung von Individualität und ohne das Konzept der *grands hommes* oder „großen Männer“ wäre die Entwicklung eines solchen „Pantheons“ in Wachs nicht möglich gewesen. Auch Hamiltons Etikett des Rummelplatzvergnügens klebt nicht: Zwar mußte Madame Tussaud, um mit ihrer anfangs noch recht kleinen Ausstellung genügend Geld für die Deckung ihrer enormen Kosten zu verdienen, tatsächlich von Stadt zu Stadt reisen. Doch war sie stolz, talentiert und effektiv genug, nicht auf das Geld der Massen abzielen, sondern eine Attraktion für die gehobeneren Segmente der Gesellschaft zu bieten, deren Interesse erst bei einem bestimmten Eintrittspreis geweckt war. Um bei den affluent Schichten Großbritanniens Erfolg zu haben, mußte sie bestimmte Verhaltenscodices einhalten, damit man sie nicht mit den tinselnden Kollegen vom Jahrmarkt verwechselte. Und sie mußte eine gewisse Rhetorik verwenden, damit ihre Ausstellung mit den Werten und Idealen des Publikums kompatibel erschien. *Respectability* – Anständigkeit – war dabei das Zentrum der Bemühungen, das nicht nur sie als Anbieterin von Vergnügen charakterisierte, sondern auch ihr „Produkt“ konsumable machte. Daß sie dabei „Mißgeburten“ oder *freaks*, also im Grunde

⁸⁹⁵ HAMILTON 1998. Das Stammhaus von *Madame Tussaud's* in der Londoner Marylebone Street

häßliche, minderwertige oder gar gefälschte Ausstellungsstücke, die allein die Sensationsgier der Betrachter befriedigt hätten, zu Schau stellte, kann dann gar nicht stimmen. So wie Madame Tussaud sich mit ihrer Person und ihrem Werbematerial in vollendeter Form an ihr „anständiges“ Publikum wandte, so präsentierte sie ihm auch eine *rational recreation* oder „vernünftige Unterhaltung“, die zur Bildung des Charakters und der Vermittlung von Wissen beitragen sollte. Wer Zeit in ihrer Ausstellung verbracht hatte, hatte sich nicht nur sinnlich, sondern auch sinnvoll vergnügt. Ihre Ausstellungsstücke waren eben gerade nicht wegen der körperlichen Qualitäten oder Defekte ihrer Vorbilder zusammengetragen, sondern wegen deren geistigen Eigenschaften und Leistungen.

Dieser moralisch-erzieherische Impetus ist heute aus der Ausstellung verschwunden, nicht zuletzt, weil sich seit Madame Tussauds Tagen mit der Photographie, der Illustrierten und dem Film neue Medien, und mit den öffentlichen Museen und staatlichen Schulen neue Institutionen gebildet hat, welche die Informations-, Propaganda- und Bildungsfunktion des Wachsfigurenkabinetts übernommen haben. Geblieben und an Bedeutung enorm gewachsen ist für Madame Tussauds „Erben“ die Aufgabe, mit ihren Figuren lebensecht zu präsentieren, was andere Bildmedien noch nicht mit dem gleichen authentifizierenden Realismus behandeln konnten: Personen und Geschehnisse der Geschichte. Damit ließe sich zum Beispiel der Aufschwung der Wachsfigurenkabinette in der ost-europäischen Tourismusindustrie erklären, der seit den letzten fünfzehn Jahren zu beobachten ist und zu zahlreichen Neugründungen geführt hat.⁸⁹⁶ An geschichtsträchtigen Orten sollen die meist zu historischen Tableaux zusammengestellten Wachsportraits den Touristen Lokalgeschichte sowie Größe und Bedeutung des Landes unmittelbar vor Augen stellen.

Eine weitere Funktion der Wachsfigurenkabinette ist heute wie vor 200 Jahren aktuell: den von Zeitungsartikeln, Schulbüchern und anderen Texten oder von Photographien und anderen zweidimensionalen Bildern schon bekannten Berühmtheiten die dritte Dimension, eine Haptik und damit eine physische „Realität“ oder Erlebbarkeit zu geben, die sie im papiernen und virtuellen Bilderwirbel nicht haben. Diese Verkörperlichung von Prominenz, die ein persönliches Gegenübertreten, eine physische Auseinandersetzung von Betrachter und Betrachtetem ermöglicht, dürfte die in unsere Zeit anhaltende Attraktivität der Wachsfigurenkabinette ausmachen. Photographien, die

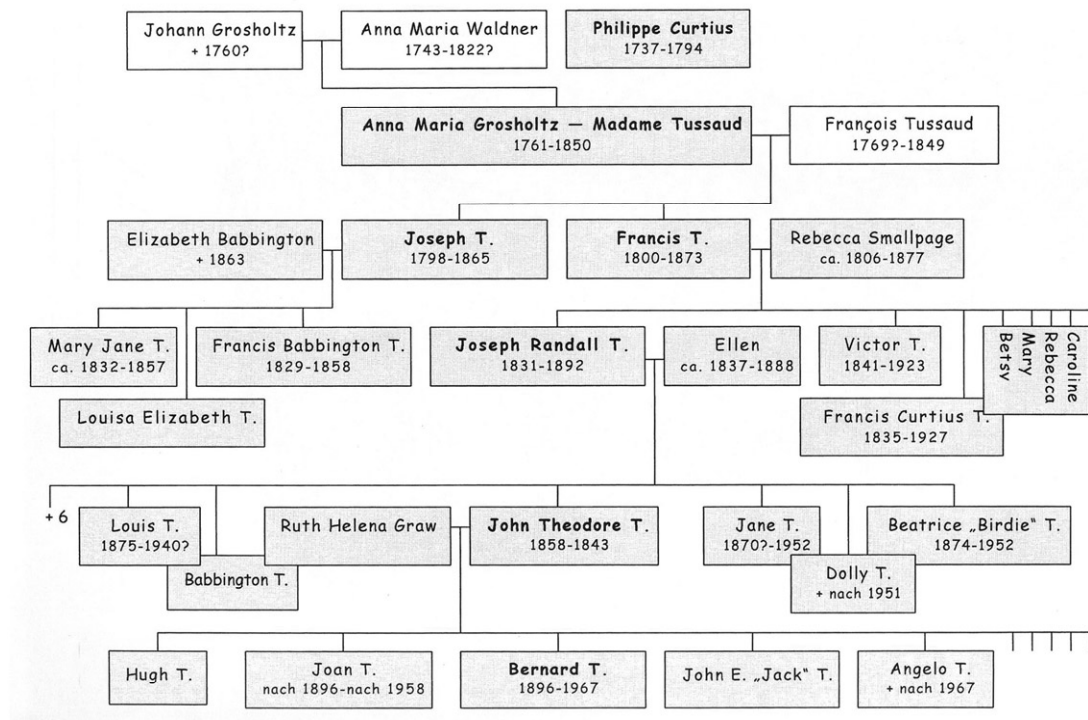
verzeichnete 2,5 Millionen Besucher im Jahr 1998.

Besucher gemeinsam und oft im scheinbaren Dialog mit Wachsfiguren zeigen und zu Tausenden in Photoalben und auf Web-Blogs zu finden sind, bezeugen diese Attraktivität. Gleichzeitig belegen sie die nicht versiegende menschliche Lust an der Augentäuschung, die sich als Konstante durch die Geschichte der Wachsfigurenkabinette zieht.

⁸⁹⁶ Zu nennen wären zum Beispiel die Wachsfigurenkabinette in St. Petersburg, Prag, Karlstejn bei Prag.

Anhänge

Anhang 1 Stammbaum der Familie Tussaud



Anhang 2 Verzeichnis von Madame Tussauds Ausstellungsorten

Anhang 2a Chronologisches Verzeichnis der Ausstellungsorte⁸⁹⁷

JAHR	DATUM	STADT	AUSSTELLUNGSLOKAL
1803	bis 16.4.?	London	Lyceum, Lower Theatre, Strand
	18.5. - 17.9.	Edinburgh	Bernard's Room, Thistle Street
	3.10. - 30.12.	Glasgow	New Assembly Hall, Ingram Street
1804	um 24.1.	Greenock	Mason's Lodge
	März ? - 12.6.	Dublin	Shakespeare Gallery, Exchequer Street
	um 20.6.	Waterford	
	um 27.6.	Dublin	
1805	21.5. – 12.6.	Kilkenny	Grand Jury Room, City Court House
	25.11. - Ende Dez.	Cork	Mr. Scragg's Hotel, George's Street
1806-07			
1808	17.5. – 1.7.	Belfast	92, High Street
	1.8. – 31.8.	Greenock	Mason's Hall
		Glasgow	Assembly Hall, Ingram Street
1809	bis 4.1.	Glasgow	
	26.1. – 3.6.	Edinburgh	48, South Hanover Street
1810	Anf. Sept. - Nov.?	Edinburgh	Panorama, Leith Walk
1811	27.5. – 15.6.	Newcastle-upon-Tyne	White Hart Inn, Old Flesh Market
	2.12.	North Shields	
1812	bis 27.1.	North Shields	
	29.2. – März	Hull	4, Market Place, opposite the Rein-Deer Inn
	Juli – August	York	Goodrington
	28.9. - 12.10.	Leeds	Briggate
	um 29.12.	Manchester	Large Dining-Room, Exchange
1813	bis 26.1.	Manchester	
		Newcastle ?	
		Liverpool	
	Nov. - Dez.	Birmingham	Shakespeare Tavern
1814	Juni – Juli	Worcester	Bell Inn, Broad Street
	1.8. – 27.8.	Bristol	Assembly Room, Prince's Street
	um 30.11.	Bath	Great Exhibition Room and various other Apartments; 2, Westgate Buildings

⁸⁹⁷ Die Ausstellungstermine folgen den Angaben in Briefen, Zeitungsanzeigen oder Sekundärliteratur.

Jahr	Datum	Stadt	Ausstellungslokal
1815	um 9.1.	Bath	
	März	Taunton	Mr. Knight's Rooms, Lower North Street
		Plymouth	
1815		Torquay	
	November	Portsmouth	Blue Posts Hotel, Broad Street
1816	Januar ?	Portsmouth	
		Southampton	
		Salisbury	
		Newbury	
1816		Reading	
		London	Magnificent Mercatura; 29, St. James's Street
		Maidstone	
1817		Canterbury	Concert Room
		Deal	Assembly Room
		Ipswich ?	Mr. Sparrow's Upper Ware Rooms; Old Butter Market
1818		Deal	
		Canterbury	
		Rochester	
		Ipswich	Mr. Sparrow's Upper Ware Rooms; Old Butter Market
	4.12. - 25.12.	Cambridge	Concert Room, Black Bear Inn; Market Street
1819	30.1. - 24.4.	Norwich	Large Room, Angel Inn, Market Place
	Mai	King's Lynn	Assembly Rooms, Town Hall
	Juni	Boston	Assembly Rooms, Town Hall
	Juli	Lincoln	Large Room, Reindeer Inn
	August	Newark	
	Sept. - Okt.	Nottingham	Large Room, The Exchange
	11.11. - 7.12.	Derby	Old Assembly Room
	Dezember	Sheffield	Assembly Rooms, Norfolk Street
1820	bis Feb.	Sheffield	
	April	Wakefield	Assembly Rooms
	8.5. – 10.6.	Leeds	Music Hall, Albion Street
	15.8.	Manchester	Large Room, Exchange
1821	bis ca. 6.1.	Manchester	
		Bolton	Cloth Hall
	2.3. – 18.3.	Wigan	Commercial Cloth Hall
1821	23.3. - 27.11.	Liverpool	Assembly Rooms, Golden Lion, Dale Street
	ab 4.12.	Manchester	Exchange Rooms

Jahr	Datum	Stadt	Ausstellungslokal
1822	bis ca. 9.2.	Manchester	
		Blackburn	
	Feb. – März	Preston	The Theatre
	April	Warrington	Assembly Rooms, Market Place
	Juni – Juli	Chester	Royal Hotel, Assembly Rooms
	8.8. - Sept.	Shrewsbury	Town Hall
	September	Kidderminster	
	ab 15.11.	Birmingham	New Theatre Royal
1823	Februar	Birmingham	
	14.3. – Mai	Coventry	St. Mary's Hall
		Cheltenham	Assembly Room
		Gloucester	
	9.8. - nach 25.10.	Bristol	The Pavilion, All Saints' Street
1824	23.1. – 3.4.	Bath	New Bazaar, Quiet Street
		Cirencester	
	7.5. – 26.6.	Oxford	Town Hall
	13.7. - nach 7.8.	Northampton	Theatre Royal
	Aug. - Sept.	Peterborough	Theatre
	Sept. - Okt.	Stamford	Assembly Rooms
	3.11. - 18.12.	Cambridge	Town Hall
	Dezember	Colchester	Three Cups Inn
1825	bis Januar	Colchester	
	Februar	Chelmsford?	Three Cups Inn ?
	März	Ipswich	
	16.5. - ca. 25.6.	Yarmouth	Assembly Room, Town Hall
	4.7. - nach 20.8.	Norwich	Assembly Rooms
	5.9. – 24.9.	King's Lynn	Assembly Rooms, Town Hall
	Oktober	Bury St. Edmund's	Concert Room
	Dezember	Boston	Town Hall
1826	bis Jan.	Boston	
	Februar	Louth	Mansion House
	März	Gainsborough	The Old Hall
	April – Mai	Lincoln	City Assembly Rooms
	Juni	Doncaster	Theatre
	Juli	Hull	Minor Theatre
1826		York	Assembly Rooms
1827	13.1. - 10.2.	Leeds	Music-Hall

JAHR	DATUM	STADT	AUSSTELLUNGSLOKAL
	April – Juni	Durham	Long Room, Queen's Head Inn
	Juni – Juli	Sunderland	Theatre
	Juli – Sept.	North Shields	
	Sept. - Nov.	Newcastle-upon-Tyne	Mr. Hetchin's Concert Room, Turk's Head
	Nov. - Dez.	Alnwick	Town Hall
	26.12.	Edinburgh	Great Assembly Room, Waterloo Hotel, Waterloo Place
1828	bis 30.1. oder April ?	Edinburgh	
	April – Mai	Dumfries	Old Assembly Rooms
	Juni	Carlisle	Theatre
	Juli	Penrith	
	Nov.	Preston	The Theatre
1829	19.1. - 30.5.	Liverpool	Pantheon, Church Street
	13.6. - 24.8.	Manchester	Exchange Rooms
		Sheffield	Music Hall
	Sept. - Okt.	Nottingham	Exchange Rooms
	Nov.	Newark	Assembly Rooms
		Grantham	Guildhall
1830		Grantham	
	Jan. - Feb.	Leicester	The Theatre
	26.2. – 3.4.	Derby	Theatre Royal
	7.4.	Burton-on-Trent	Town Hall
	Juni – Juli	Shrewsbury	Great Assembly Room, Lion Inn
1831		Birmingham	
		Coventry	
		Leamington	
		Gloucester	
	Aug. bis 30.10.	Bristol	Assembly Rooms, Prince's Street
	17.11. - 22.12.	Bath	Masonic Hall, York Street
1832		Cirencester	
	10.4. - 25.5.	Oxford	Town Hall
	31.5. - 14.7.	Reading	Town Hall
		Portsmouth	Assembly Room, Green Row
1833	Feb. – April	Brighton	Town Hall
	Juli	Canterbury	
1833	Aug. - Okt.	Dover	The Theatre
		Maidstone	County Assembly Rooms
	4.10. – 2.11.	Rochester	The Theatre

Jahr	Datum	Stadt	Ausstellungslokal
1833		Greenwich?	
	Nov. bis 17.12.	Blackheath	Green Man Hotel, Assembly Rooms
	Dez.	London	Great Assembly Room, Royal London Bazaar, Gray's Inn Road
1834		London	
	um 31.7.	London	Lowther Rooms, King William Street
	Aug. bis ca. 16.10.	Camberwell	Old Grove House
	17.10.	Hackney	Mermaid Tavern
	Dez.	London	Bazaar, Gray's Inn Road
1835	15.3.	London	Bazaar, Gray's Inn Road
	24.3. ?	London	Great Room, Baker Street Bazaar
1884	seit 14.7.	London	eigenes Ausstellungsgebäude, Marylebone Road

Anhang 2b Alphabetisches Verzeichnis der Ausstellungsorte

STADT	AUSSTELLUNGSLOKAL	JAHR	DATUM
Alnwick	Town Hall	1827	Nov. - Dez.
Bath	Great Exhibition Room and various other Apartments; 2, Westgate Buildings	1814	30.11.bis 9.1.1815
	New Bazaar, Quiet Street	1824	23.1. - 3.4.
	Masonic Hall, York Street	1831	17.11. - 22.12.
Belfast	92, High Street	1808	17.5. - 1.7.
Birmingham	Shakespeare Tavern	1813	Nov. - Dez.
	New Theatre Royal	1822	ab 15.11.-Feb. 1823
		1831	
Blackburn		1822	
Blackheath	Green Man Hotel, Assembly Rooms	1833	Nov. bis 17.12.
Bolton	Cloth Hall	1821	
Boston	Assembly Rooms, Town Hall	1819	Juni
	Town Hall	1825	Dez. bis Jan. 1826
Brighton	Town Hall	1833	Feb. – April
Bristol	Assembly Room, Prince's Street	1814	1.8. - 27.8.
	The Pavilion, All Saints' Street	1823	9.8. - nach 25.10.
	Assembly Rooms, Prince's Street	1831	Aug. bis 30.10.
Burton-on-Trent	Town Hall	1830	7.4.
Bury St. Edmund's	Concert Room	1825	Oktober
Camberwell	Old Grove House	1834	Aug. bis ca. 16.10.
Cambridge	Concert Room, Black Bear Inn, Market Street	1818	4.12. - 25.12.
	Town Hall	1824	3.11. - 18.12.
Canterbury	Concert Room	1817	
		1818	
		1833	Juli
Carlisle	Theatre	1828	Juni
Chelmsford?	Three Cups Inn ?	1825	Februar
Cheltenham	Assembly Room	1823	
Chester	Royal Hotel, Assembly Rooms	1822	Juni - Juli
Cirencester		1824	
		1832	
Colchester	Three Cups Inn	1824	Dez. bis Jan. 1825
Cork	Mr. Scragg's Hotel, George's Street	1805	25.11. - Ende Dez.
Coventry	St. Mary's Hall	1823	14.3. - Mai

STADT	AUSSTELLUNGSLOKAL	JAHR	DATUM
		1831	
Deal	Assembly Room	1817	
		1818	
Derby	Old Assembly Room	1819	11.11. - 7.12.
	Theatre Royal	1830	26.2. - 3.4.
Doncaster	Theatre	1826	Juni
Dover	The Theatre	1833	Aug. - Okt.
Dublin	Shakespeare Gallery, Exchequer Street	1804	März ? 6.6. - 12.6.
		1804	um 27.6.
Dumfries	Old Assembly Rooms	1828	April - Mai
Durham	Long Room, Queen's Head Inn	1827	April - Juni
Edinburgh	Bernard's Room, Thistle Street	1803	18.5. - 17.9.
	48, South Hanover Street	1809	26.1. - 3.6.
	Panorama, Leith Walk	1810	Anf. Sept. - Nov. ?
	Great Assembly Room, Waterloo Hotel Waterloo Place	1827	26.12. bis 30.1.1828 oder April?
Gainsborough	The Old Hall	1826	März
Glasgow	New Assembly Hall, Ingram Street	1803	3.10. - 30.12.
	Assembly Hall, Ingram Street	1808	bis 4.1.1809
Gloucester		1823	
		1831	
Grantham	Guildhall	1829	bis ? 1830
Greenock	Mason's Lodge	1804	um 24.1.
	Mason's Hall	1808	1.8. - 31.8.
Greenwich ?		1833	
Hackney	Mermaid Tavern	1834	17.10.
Hull	4, Market Place, opposite the Rein-Deer Inn	1812	29.2. - März
	Minor Theatre	1826	Juli
Ipswich ?	Mr. Sparrow's Upper Ware Rooms, Old Butter Market	1817	
	Mr. Sparrow's Upper Ware Rooms, Old Butter Market	1818	
		1825	März
Kidderminster		1822	September
Kilkenny	Grand Jury Room, City Court House	1805	21.5. - 12.6.
King's Lynn	Assembly Rooms, Town Hall	1819	Mai
	Assembly Rooms, Town Hall	1825	5.9. - 24.9.
Leamington		1831	

STADT	AUSSTELLUNGSLOKAL	JAHR	DATUM
Leeds	Briggate	1812	28.9. - 12.10.
	Music Hall, Albion Street	1820	8.5. - 10.6.
	Music-Hall	1827	13.1. - 10.2.
Leicester	The Theatre	1830	Jan. - Feb.
Lincoln	Large Room, Reindeer Inn	1819	Juli
	City Assembly Rooms	1826	April - Mai
Liverpool		1813	
	Assembly Rooms, Golden Lion, Dale Street	1821	23.3. - 27.11.
	Pantheon, Church Street	1829	19.1. - 30.5.
London	Lyceum, Lower Theatre, Strand	1802	? bis 16.4.1803
	Magnificent Mercatura, 29, St. James's Street	1816	
	Great Assembly Room Royal London Bazaar, Gray's Inn Road	1833	Dez. bis ? 1834
	Lowther Rooms, King William Street	1834	um 31.7.
	Bazaar, Gray's Inn Road	1834	Dez. bis 15.3.1835
	Great Room, Baker Street Bazaar	1835	24.3. ?
	eigenes Ausstellungsgebäude, Marylebone Road	1884	seit 14.7.
Louth	Mansion House	1826	Februar
Maidstone		1816	
	County Assembly Rooms	1833	
Manchester	Large Dining-Room, Exchange	1812	um 29.12.-26.1.1813
Manchester	Large Room, Exchange	1820	15.8. bis ca. 6.1.1821
	Exchange Rooms	1821	ab 4.12. bis ca. 9.2.1822
	Exchange Rooms	1829	13.6. - 24.8.
Newark		1819	August
	Assembly Rooms	1829	Nov.
Newbury		1816	
Newcastle-upon-Tyne	White Hart Inn, Old Flesh Market	1811	27.5. - 15.6.
		1813?	
	Mr. Hetchin's Concert Room, Turk's Head	1827	Sept. - Nov.
North Shields		1811	2.12. bis 27.1.1812
		1827	Juli - Sept.
Northampton	Theatre Royal	1824	13.7. - nach 7.8.
Norwich	Large Room, Angel Inn, Market Place	1819	30.1. - 24.4.
	Assembly Rooms	1825	4.7. - nach 20.8.
Nottingham	Large Room, The Exchange	1819	Sept. - Okt.
	Exchange Rooms	1829	Sept. - Okt.

STADT	AUSSTELLUNGSLOKAL	JAHR	DATUM
Oxford	Town Hall	1824	7.5. - 26.6.
	Town Hall	1832	10.4. - 25.5.
Penrith		1828	Juli
Peterborough	Theatre	1824	Aug. - Sept.
Plymouth		1815	
Portsmouth	Blue Posts Hotel, Broad Street	1815	Nov. bis Jan. ? 1816
	Assembly Room, Green Row	1832	
Preston	The Theatre	1822	Feb. - März
	The Theatre	1828	Nov.
Reading		1816	
	Town Hall	1832	31.5. - 14.7.
Rochester		1818	
	The Theatre	1833	4.10. - 2.11.
Salisbury		1816	
Sheffield	Assembly Rooms, Norfolk Street	1819	Dez. bis Feb. 1820
	Music Hall	1829	
Shrewsbury	Town Hall	1822	8.8. - Sept.
	Great Assembly Room, Lion Inn	1830	Juni - Juli
Southampton		1816	
Stamford	Assembly Rooms	1824	Sept. - Okt.
Sunderland	Theatre	1827	Juni - Juli
Taunton	Mr. Knight's Rooms, Lower North Street	1815	März
Torquay		1815	
Wakefield	Assembly Rooms	1820	April
Warrington	Assembly Rooms, Market Place	1822	April
Waterford		1804	um 20.6.
Wigan	Commercial Cloth Hall	1821	2.3. - 18.3.
Worcester	Bell Inn, Broad Street	1814	Juni – Juli
Yarmouth	Assembly Room, Town Hall	1825	16.5. - ca. 25.6.
York	Goodrington	1812	Juli - August
	Assembly Rooms	1826	

Anhang 3 Liste der Ausstellungsstücke in Madame Tussaud's⁸⁹⁸

Anhang 3a Figuren

WACHSFIGUREN 1803-1819										
Jahr	1803	1803	1808	1810	1811	1812	1814	1814	1816	1819
Stadt	Edinburgh	Glasgow	Glasgow	Edinburgh	Newcastle	Hull	Bristol	Bath	London	Cambridge
Quelle	Sketches	Anzeige	Zettel	Zettel	Zettel	Zettel	Zettel	Zettel	Zettel	Sketches
						Anh. 4, D2		Anh. 4, D3		
Adelaide of Saxe-Meiningen, Queen of William IV, nach 1838: Queen Dowager										
Adolphus Frederick, Duke of Cambridge										
Albert, Prince of Saxe Coburg										
Alexander I, Emperor of Russia										53
Anglesea, Marquis of										
Angouleme, Duchess of (daughter of Louis XVI)	25	1803	1808	1810	(1811)	1812	1814	1814	1816	31
Augusta, Princess										
Augustus Frederick, Duke of Sussex										
Austin Monk										
Bathurst, Henry, Lord Bishop of Norwich										
Bergami, Bartolomeo										
Bernadotte siehe: Charles XII of Sweden										
Bey, Elfi, siehe auch: Slaves			1808	1810	(1811)	1812	1814	1814	1816	63
Bey, Elfi: his son										67
Bloomfield, Charles James, Lord Bishop of London										
Blucher, Field Marshal von								1814	1816	58
Bonaparte, Madame = Joséphine Beauharnais	2	1803	1808	1810	1811	1812	1814	1814	1816	36
Bonaparte, Napoleon	1	1803	1808	1810	(1811)	1812	1814	1814	1816	35
Britannia, Caledonia, Hibernia (allegorische Figuren)										
Brougham, Lord										
Brusse de Perigor oder Bruiser de Perigord, Mlle	14	1803	1808	1810	(1811)	1812	1814	1814	1816	46
Burdett, Sir Francis		1803	1808	1810	1811	1812	1814	1814	1816	20
Burke, William										
Burke, William (cast of his face)										
Byron, Lord										
Calvin, John										
Cambaceres, Consul	4	1803	1808	1810	(1811)	1812	1814	1814	1816	42
Cambridge, Duke of siehe: Adolphus Frederick										
Cameron, Alexander, Right Reverend										
Canning, George										
Canterbury, Archbishop of										
Caroline, Princess of Wales, nach 1820: Queen of George IV							1814	1814	1816	4
Carrier, Jean Baptiste	34									
Carrier, Jean Baptiste (Kopf)		1803	1808	1810	(1811)	1812	1814	1814	1816	
Catalani, Madame			1808	1810	(1811)	1812	1814	1814	1816	56
Catlois, Madame	17	1803								
Charles I										
Charles II										
Charles Stuart, the Pretender				1810	1811	1812	1814	1814	1816	11
Charles X of France										
Charles XII, eigentlich: XIV of Sweden and Norway (Bernadotte)										
Charles, Archduke of Austria	29	(1803)	1808	1810	(1811)	1812	1814	1814	1816	59
Charlotte, Princess of Wales			1808	1810	1811	1812	1814	1814	1816	5
Charlotte, Queen of George III			1808	1810	1811	1812	1814	1814	1816	2
Circassian Concubine of Elfi Bey										64
Circassians, two beautiful siehe: Slaves of Elfi Bey										
Clarke, Adam, Reverend Dr.							1814	1814	1816	22
Clarke, Mary Anne				1810	1811	1812	1814	1814		
Clerie, M. de, Valet du Roi	(1803)	1803	1808	1810	(1811)	1812	1814	1814	1816	
Clowes, Reverend John, A.M.										
Cobden, Richard										
Cobbett, Mr., MP										
Coke, Mr., siehe: Leicester, Earl										
Collins, Dennis										
Coquette siehe: Sappé, Madame										
Corday, Charlotte	32	1803	1808	1810	(1811)	1812	1814	1814	1816	
Corder, mask from face										

⁸⁹⁸ Die Nummern entsprechen, sofern ermittelbar, den Katalognummern; *kursiv** = in „Separate Room“; **fett** = neu oder als neu erwähnt; (in Klammern) = nicht genannt, aber als in der Ausstellung anzunehmen.

WACHSFIGUREN 1803-1819										
Jahr	1803	1803	1808	1810	1811	1812	1814	1814	1816	1819
Stadt	Edinburgh	Glasgow	Glasgow	Edinburgh	Newcastle	Hull	Bristol	Bath	London	Cambridge
Cossack: Alexander Simlinuten (Zemlenutin)							1814	1814	1816	54
Courtney, Sir William, alias John Thoms										
Courvoisier, Francis Benjamin										
Cromwell, Oliver										
Cumberland, Duke of siehe: Ernest Augustus										
Curran, Right Honorable J.P.			1808	1810	1811	1812	1814	1814	1816	21
Dauphin	26	(1803)	1808	1810	(1811)	1812	1814	1814	1816	28
Davis, Eliza "Who was murdered in Frederick Street"										
Despard, Colonel		1803	1808	1810	(1811)	1812	1814	1814	1816	25
Dey of Algiers (eigentlich: Bey)										
Du Barry, Madame	28	1803	1808	1810	(1811)	1812	1814	1814	1816	43
Durham, Lord										
Dymoke, Henry, Champion of England										
Eldon, Earl										
Elisabeth, Madame									1816	29
Elizabeth I							1814	1814	1816	9
Emperor of Austria siehe: Francis III										
Empress of France siehe: Maria Louisa										
Ernest Augustus, Duke of Cumberland, King of Hanover (1837)										
Espartero, Regent of Spain										
Ferdinand VII, King of Spain										62
Fesch, Cardinal										
Fieschi										
Figure of Fame (kombiniert mit verschiedenen Portraits)										
Figure of Victory (kombiniert mit verschiedenen Portraits)										
Fouquier de Thinville (Fouquier, Fouquier)	35									
Fouquier de Thinville (Kopf)		1803	1808	1810	(1811)	1812	1814	1814	1816	
Fox, Charles James			1808	1810	1811	1812	1814	1814	1816	18
Francis I of France										
Francis III of Austria										
Francis, John										
Franklin, Benjamin	9	1803	1808	1810	(1811)	1812	1814	1814	1816	61
Frederick Augustus, Duke of York			1808	(1810)	1811	1812	1814	1814	1816	7
Frederick II, King of Prussia	11	1803	1808	1810	(1811)	1812	1814	1814	1816	
Frederick William III, King of Prussia										
Frederick William IV, King of Prussia										
French National Guard siehe: Grenadier Thome										
Frost, John, Chartist Leader										
George I										
George II										
George III		1803	1808	1810	1811	1812	1814	1814	1816	1
George IV, vor 1820 siehe: Wales, Prince of									siehe:	Wales,
Good, Daniel										
Gould, Richard										
Grattan, H., Right Honorable			1808	1810	1811	1812	1814	1814	1816	19
Greenacre, James										
Grenadier Thome	20	(1803)	1808	1810	(1811)	1812	1814	1814	1816	50
Grey, Earl, Premier of England										
Hanover, King of siehe: Ernest Augustus										
Harcourt, Edward, Lord Archbishop of York										
Hare, William										
Hebert, Henrie Emanuel	36									
Hebert, Henrie Emanuel (Kopf)		1803	1808	1810	(1811)	1812	1814	1814	1816	
Henry IV, King of France	15	1803	1808	1810	(1811)	1812	(1814)	(1814)	1816	32
Henry VIII										
Hill, Lord										
Holloway: Cast from his face										
Howley, Right Honourable Dr., später: Archbishop of Canterbury										
Hume, Joseph										
Infant Asleep (Joseph Tussaud)			1808	1810	1811	1812	1814	1814	1816	
Infant found on the Seine		1803							1816	52
James II										
Joan of Arc										
Josephine Beauharnais siehe: Buonaparte, Madame										
Kean: Cast from his face										
Kemble, John Phillip										15
Kent, Victoria, Duchess of siehe: Victoria, Duchess of Kent										
Kent, Duke of										
Kleber, General	6	1803	1808	1810	(1811)	1812				
Knox, John					1811	1812	1814	1814	1816	23
Lafayette, General										
Lamballe, Princess de	27	1803	1808	1810	(1811)	1812	1814	1814	1816	34

WACHSFIGUREN 1803-1819										
Jahr	1803	1803	1808	1810	1811	1812	1814	1814	1816	1819
Stadt	Edinburgh	Glasgow	Glasgow	Edinburgh	Newcastle	Hull	Bristol	Bath	London	Cambridge
Lassah, Madame de	18	1803	1808							
Le Brun (3rd Consul of the French Rep.)	5	1803	(1808)	1810						
Leicester, Earl, Viscount Coke										
Leopold I, King of Belgium										
Lin, Commissioner and his favourite Consort										
Liston, John										
Londonderry, Charles William Vane, Marquis of										
Lord Archbishop of York siehe: Harcourt, Edward										
Lord Bishop of London: siehe Bloomfield, Charles James										
Lord Bishop of Norwich: siehe Bathurst, Henry										
Lorge, Count de	30	1803	1808	(1810)	(1811)	1812	(1814)	1814	1816	71
Louis Philippe I										
Louis XVI	23	1803	1808	1810	(1811)	1812	1814	1814	1816	26
Louis XVIII										30
Luther										
Lyndhurst, John Singleton Copley, Lord										
Malibran de Beriot, Madame										
Mameluke Guard, Bonaparte's favourite Mameluke			1808	1810	(1811)	1812	1814	1814	1816	49
Marat	31									
Marat in the agonies of Death		1803	1808	1810	(1811)	1812	1814	1814	1816	
Maria Louisa, Empress of France				1810	(1811)	(1812)	1814	1814	1816	37
Marie Antoinette	24	1803	1808	1810	(1811)	1812	1814	1814	1816	27
Mary Stuart, Queen of Scots			1808	1810	1811	1812	1814	1814	1816	10
Mathew, Theobald, Father										
Mehemet Ali										
Melbourne, Lord										
Melville, Sir Robert										
Mirabeau, Count de	10	1803	1808	1810	(1811)	(1812)	1814	1814	1816	40
Mirabeau, Count de (Kopf)										
M'Naughten, Daniel										
Moore, Sir John, Lieutenant-General				1810	(1811)	1812				
Moreau, General	3	1803	1808	1810	(1811)	1812				
Mulgrave, Earl, Lord Lieutenant of Ireland										
Murat, King of Naples										
Napier, Commodore, as an Admiral										
Naples, King of, siehe: Murat										
Nelson, Lord Viscount			1808	1810	1811	1812	1814	1814	1816	13
Newcastle, Henry Pelham Clinton, Duke of										
Ney, Marshall										
Nicholas I, Emperor of Russia										
Normanby, Marquis of										
O'Connell, Daniel										
Old Coquette, siehe: Sappé										
Oxford, Edward										
Paganini, Niccolo										
Palmerston, Lord										
Peel, Sir Robert										
Penn, William										41
Pitt, William			1808	1810	1811	1812	1814	1814	1816	17
Pius VI, Pope	13	1803	1808	1810	(1811)	1812	1814	1814	1816	55
Prince Regent siehe: Wales, Prince of (nach 1820: George IV)										
Princess Royal siehe: Angouleme, Duchess of										
Princess Royal, Tochter von Victoria										
Ravaillac			1808	1810	(1811)	1812	1814	1814	1816	47
Robespierre	33									90
Robespierre (Kopf)		1803	1808	1810	(1811)	1812	1814	1814	1816	
Roseberry of Dublin, Mr. ("the Philanthropic")			1808	1810	1811	1812	(1814)	(1814)	1816	
Rousseau, Jean Jacques	12	1803	1808	1810	(1811)	1812	1814	1814	1816	57
Roustan, Prince ("Bonaparte's favourite Mameluke")										48
Russell, Lord John										
Ruthven, Baron										
Sappé, Madame ("A Coquette")	1803?	1803	1808	1810	(1811)	1812	1814	1814	1816	51
Saxe Cobourg, Prince of										6
Scott, Sir Walter										
Semenutin / Simlenutin / Zemenutin: siehe Cossack										
Shakespeare										14
Siddons, Mrs. Sarah										16
Sieyes, L'Abbe			1808	1810	1811	1812	1814	1814	1816	
Slave, favourite of Elfi Bey (Georgian / Hungarian)			1808	1810	(1811)	1812	1814	1814	1816	68
Slaves of Elfi Bey ("two beautiful Circassians")			1808	1810	(1811)	1812	1814	1814	1816	65 und 66
Soldier of the French National Guards siehe: Grenadier Thome										
Solomon, Dr. S. of Gilead-House, Liverpool							1814	1814	1816	
Spencer, Charles, Earl										

WACHSFIGUREN 1803-1819										
Jahr	1803	1803	1808	1810	1811	1812	1814	1814	1816	1819
Stadt	Edinburgh	Glasgow	Glasgow	Edinburgh	Newcastle	Hull	Bristol	Bath	London	Cambridge
Spencer, William, Duke of Devonshire										
St Amaranthe, Madame	7	1803	1808	1810	(1811)	1812	1814	1814	1816	44
St Clair, Madame	19	1803	1808	1810	(1811)	1812	(1814)	(1814)	(1816)	45
Stewart										
Stewart's Wife										
Sully, Duc de	16	1803	1808	1810	(1811)	1812	1814	1814	1816	33
Sussex, Duke of siehe: Augustus Frederick										
Stratton, Charles S. ("Tom Thumb")										
Sutherland, George Granville Leveson Gower, Duke of										
Sutton, Reverend Dr. Charles Manner, Archbishop of Canterbury										
Swedenborg, Baron										
Talleyrand, Prince			1808	1810	1811	1812	1814	1814	1816	38
Thionville siehe: Fouquier-Thinville										
Trenck, Baron			1808	1810	1811	1812	1814	1814	1816	
Tussaud, Madame ("The Artiste")			1808	1810	1811	1812	1814	1814	1816	75
Tussaud, Sohn: Francis?										77
Tussaud, Sohn: Joseph			1808	1810						76
Tussaud, Tochter				1810	1811	1812	1814	1814	1816	78
Victoria, Duchess of Kent										
Victoria, Princess, nach 1840: in Nuptial Group										
Victoria, Queen										
Victoria in Wellington Group										
Voltaire	8	1803	1808	1810	(1811)	1812	1814	1814	1816	39
Wales, Prince of (nach 1812: Prince Regent), nach 1820 siehe: George IV			1808	1810	1811	1812	1814	1814	1816	3
Wales, Prince of (später: King Edward VII)										
Wales, Princess of siehe: Caroline oder Charlotte									1816	
Ward, John Job										
Washington, General					1811	(1812)	1814	1814	1816	60
Wellesley, Arthur, Duke of Wellington							1814	1814	1816	12
Wellesley, Marquis of, brother to the Duke										
Wesley, Reverend John					1811	1812	1814	1814	1816	24
William III of Orange										
William IV										
Wolsey, Cardinal										
Wood, Dr. Alexander (Surgeon)	1803 (Anz.)									
York, Fredericka, Duchess of										8
York, Duke of siehe: Frederick Augustus										

WACHSFIGUREN 1819-1833										
Jahr	1819	1822	1823	1824	1826	1827	1828	1830	1831	1833
Stadt	Boston	Manchester	Bristol	Bath	Bury St. Ed.	Durham	Penrith	Duffield	Bristol	London
Quelle	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches
Adelaide of Saxe-Meiningen, Queen of William IV, nach 1838: Queen Dowager										
Adolphus Frederick, Duke of Cambridge										
Albert, Prince of Saxe Coburg										
Alexander I, Emperor of Russia	53	49	45	45	45	45	46	(1830)	29	30
Anglesea, Marquis of										
Angouleme, Duchess of (daughter of Louis XVI)	31	34	34	34	34	34	34	(1830)	26	
Augusta, Princess										
Augustus Frederick, Duke of Sussex										
Austin Monk			29	29	29	29	29	17	17	17
Bathurst, Henry, Lord Bishop of Norwich								6	6	7
Bergami, Bartolomeo		79	67	66	65	65	66			
Bernadotte siehe: Charles XII of Sweden										
Bey, Elfi, siehe auch: Slaves	63	56								
Bey, Elfi: his son	67	60								
Bloomfield, Charles James, Lord Bishop of London										
Blucher, Field Marshal von	58	51	46	46	46	46	47	(1830)	30	31
Bonaparte, Madame = Joséphine Beauharnais	36	10	10	10	10	10	10	9	9	9
Bonaparte, Napoleon	35	9	9	9	9	9	9	8	8	8
Britannia, Caledonia, Hibernia (allegorische Figuren)		1822	1823	1824	1826	1827	1828	1830	(1831)	1833
Brougham, Lord									58	3
Brusse de Perigor oder Bruiser de Perigord, Mlle	46	44								
Burdett, Sir Francis	20									
Burke, William								38	38	55
Burke, William (cast of his face)								9*	9*	9*
Byron, Lord							67	55	55	25
Calvin, John										
Cambaceres, Consul	42									
Cambridge, Duke of siehe: Adolphus Frederick										
Cameron, Alexander, Right Reverend							69	58		
Canning, George							68	57	57	27
Canterbury, Archbishop of		7	7	7	7	7	7			
Caroline, Princess of Wales, nach 1820: Queen of George IV		4	15	15	15	15	15	15	(1830)	20
Carrier, Jean Baptiste										
Carrier, Jean Baptiste (Kopf)	3*	3*	3*	3*	3*	3*	3*	5*	5*	5*
Catalani, Madame	56	50								
Catlois, Madame										
Charles I										
Charles II										
Charles Stuart, the Pretender	11	20	18	18	18	18	18	45	45	
Charles X of France									33	35
Charles XII, eigentlich: XIV of Sweden and Norway (Bernadotte)										
Charles, Archduke of Austria	59	52	47	47	47	47	48	25		
Charlotte, Princess of Wales	5	16	16	16	16	16	16	(1830)	21	20
Charlotte, Queen of George III	2	2	2	2	2	2	2	19	19	24
Circassian Concubine of Elfi Bey	64	57								
Circassians, two beautiful siehe: Slaves of Elfi Bey										
Clarke, Adam, Reverend Dr.	22									
Clarke, Mary Anne										
Clerie, M. de, Valet du Roi										
Clowes, Reverend John, A.M.		47	43	43	43	43	43	(1830)	36	44
Cobden, Richard										
Cobbett, Mr., MP										
Coke, Mr., siehe: Leicester, Earl										
Collins, Dennis										57
Coquette siehe: Sappé, Madame										
Corday, Charlotte										
Corder, mask from face									17*	18*
Cossack: Alexander Simlinuten (Zemlenutin)	54									
Courtney, Sir William, alias John Thoms										
Courvoisier, Francis Benjamin										
Cromwell, Oliver										
Cumberland, Duke of siehe: Ernest Augustus										
Curran, Right Honorable J.P.	21									
Dauphin	28	31	32	32	32	32	32	(1830)	24	34
Davis, Eliza "Who was murdered in Frederick Street"										
Despard, Colonel	25									
Dey of Algiers (eigentlich: Bey)		41	40	40	40	40	40	53	53	52
Du Barry, Madame	43	42								
Durham, Lord										
Dymoke, Henry, Champion of England		8	8	8	8	8	8	7	7	

WACHSFIGUREN 1819-1833										
Jahr	1819	1822	1823	1824	1826	1827	1828	1830	1831	1833
Stadt	Boston	Manchester	Bristol	Bath	Bury St. Ed.	Durham	Penrith	Duffield	Bristol	London
Quelle	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches
Eldon, Earl										
Elisabeth, Madame	29	32								
Elizabeth I	9	18	17	17	17	17	17	44	44	46
Emperor of Austria siehe: Francis II/I										
Empress of France siehe: Maria Louisa										
Ernest Augustus, Duke of Cumberland, King of Hanover (1837)										
Espartero, Regent of Spain										
Ferdinand VII, King of Spain	62	55	50	50	50	50	51	51	51	
Fesch, Cardinal		12	12	12	12	12	12	11	11	11
Fieschi										
Figure of Fame (kombiniert mit verschiedenen Portraits)								1830		1833
Figure of Victory (kombiniert mit verschiedenen Portraits)				1823	1824	1826	1827	1828	1830	1831
Fouquier de Thinville (Foquillier, Fouquellier, de Thionville)										
Fouquier de Thinville (Kopf)	4*	4*	4*	4*	4*	4*	4*	6*	6*	6*
Fox, Charles James	18	26	24	24	24	24	24	(1830)	32	29
Francis I of France										
Francis II/I of Austria										
Francis, John										
Franklin, Benjamin	61	54	49	49	49	49	50			
Frederick Augustus, Duke of York	7	4	4	4	4	4	4	2	2	22
Frederick II, King of Prussia										
Frederick William III, King of Prussia										
Frederick William IV, King of Prussia										
French National Guard siehe: Soldier of the French National Guards und Grenadier Thome										
Frost, John, Chartist Leader										
George I										
George II										
George III	1	1	1	1	1	1	1	18	18	23
George IV, vor 1820 siehe: Wales, Prince of	Prince of	3	3	3	3	3	3	1	1	18
Good, Daniel										
Gould, Richard										
Grattan, H., Right Honorable	19									
Greenacre, James										
Grenadier Thome, siehe auch: Soldier ...	50									
Grey, Earl, Premier of England										5
Hanover, King of siehe: Ernest Augustus										
Harcourt, Edward, Lord Archbishop of York										
Hare, William								39	39	56
Hebert, Henrie Emanuel										
Hebert, Henrie Emanuel (Kopf)		5*	5*	5*	5*	5*	5*	7*	7*	7*
Henry IV, King of France	32	35	35	35	35	35	35	(1830)	27	37
Henry VIII										
Hill, Lord										
Holloway: Cast from his face										17*
Howley, Right Honourable Dr., später: Archbishop of Canterbury										
Hume, Joseph										
Infant Asleep (Joseph Tussaud)								61	61	54
Infant found on the Seine	52	48	44	44	44	44	44	60		53
James II										
Joan of Arc										
Josephine Beauharnais siehe: Buonaparte, Madame										
Kean: Cast from his face										19*
Kemble, John Phillip	15	23	21	21	21	21	21	48	48	48
Kent, Victoria, Duchess of siehe: Victoria, Duchess of Kent										
Kent, Duke of										
Kleber, General										
Knox, John	23	27						59		
Lafayette, General									59	
Lamballe, Princess de	34	37								
Lassah, Madame de										
Le Brun (3rd Consul of the French Rep.)										
Leicester, Earl, Viscount Coke										
Leopold I, King of Belgium								3	52	21
Lin, Commissioner and his favourite Consort										
Liston, John										
Londonderry, Charles William Vane, Marquis of										
Lord Archbishop of York siehe: Harcourt, Edward										
Lord Bishop of London: siehe Bloomfield, Charles James										
Lord Bishop of Norwich: siehe Bathurst, Henry										
Lorge, Count de	(1819*)	6*	6*	6*	6*	6*	6*	1*	1*	1*
Louis Philippe I									34	36
Louis XVI	26	29	30	30	30	30	30	(1830)	22	32

WACHSFIGUREN 1819-1833										
Jahr	1819	1822	1823	1824	1826	1827	1828	1830	1831	1833
Stadt	Boston	Manchester	Bristol	Bath	Bury St. Ed.	Durham	Penrith	Duffield	Bristol	London
Quelle	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches
Louis XVIII	30	33	33	33	33	33	33	(1830)	25	
Luther										
Lyndhurst, John Singleton Copley, Lord										
Malibran de Beriot, Madame										
Mameluke Guard, Bonaparte's favourite Mameluke	49	14	14	14	14	14	14	12	12	12
Marat										
Marat in the agonies of Death	2 (Derby)	2*	2*	2*	2*	2*	2*	2*	2*	2*
Maria Louisa, Empress of France	37									
Marie Antoinette	27	30	31	31	31	31	31	(1830)	23	33
Mary Stuart, Queen of Scots	10	19	26	26	26	26	26	14	14	14
Mathew, Theobald, Father										
Mehemet Ali										
Melbourne, Lord										
Melville, Sir Robert			28	28	28	28	28	16	16	16
Mirabeau, Count de	40	39								
Mirabeau, Count de (Kopf)					11*	11*	11*	3*	3*	3*
M'Naughten, Daniel										
Moore, Sir John, Lieutenant-General										
Moreau, General										
Mulgrave, Earl, Lord Lieutenant of Ireland										
Murat, King of Naples									46	
Napier, Commodore, as an Admiral										
Naples, King of, siehe: Murat										
Nelson, Lord Viscount	13	21	19	19	19	19	19	46	46	
Newcastle, Henry Pelham Clinton, Duke of										
Ney, Marshall										
Nicholas I, Emperor of Russia										
Normanby, Marquis of										
O'Connell, Daniel								54	54	51
Old Coquette, siehe: Sappé										
Oxford, Edward										
Paganini, Niccolo										
Palmerston, Lord										
Peel, Sir Robert										
Penn, William	41	40	39	39	39	39	39	50	50	50
Pitt, William	17	25	23	23	23	23	23	(1830)	31	28
Pius VI, Pope	55	11	11	11	11	11	11	10	10	10
Prince Regent siehe: Wales, Prince of (nach 1820: George IV)										
Princess Royal siehe: Angouleme, Duchess of										
Princess Royal (Tochter von Victoria)										
Ravallac	47	45	68	9*	9*	9*	9*	8*	8*	8*
Robespierre	90	80								
Robespierre (Kopf)	1*	*1	1*	1*	1*	1*	1*	4*	4*	4*
Roseberry of Dublin, Mr. ("the Philanthropic")										
Rousseau, Jean Jacques	57	78								
Roustan, Prince "Bonaparte's favourite Mameluke"	48	13	13	13	13	13	13	13	13	13
Russell, Lord John										
Ruthven, Baron			27	27	27	27	27	15	15	15
Sappé, Madame ("A Coquette")	51	78	38	38	38	38	38	41	41	40
Saxe Cobourg, Prince of	6	5	5	5	5	5	5			
Scott, Sir Walter							45	56	56	26
Semenutin / Simlenutin / Zemlenutin: siehe Cossack										
Shakespeare	14	22	20	20	20	20	20	47	47	47
Siddons, Mrs. Sarah	16	24	22	22	22	22	22	49	49	49
Sieyes, L'Abbe										
Slave, favourite of Elfi Bey (Georgian / Hungarian)	68	61								
Slaves of Elfi Bey ("two beautiful Circassians")	65 und 66	58 und 59								
Soldier of the French National Guards siehe auch: Grenadier Thome										
Solomon, Dr. S. of Gilead-House, Liverpool										
Spencer, Charles, Earl										
Spencer, William, Duke of Devonshire										
St Amaranthe, Madame	44	43	41	41	41	41	41	42	42	41
St Clair, Madame	45									
Stewart								10*	10*	10*
Stewart's Wife								11*	11*	11*
Sully, Duc de	33	36	36	36	36	36	36	(1830)	28	38
Sussex, Duke of siehe: Augustus Frederick										
Stratton, Charles S. ("Tom Thumb")										
Sutherland, George Granville Leveson Gower, Duke of										
Sutton, Reverend Dr. Charles Manner, Archbishop of Canterbury								70	5	5
Swedenborg, Baron		46	42	42	42	42	42	37	37	45
Talleyrand, Prince	38									

WACHSFIGUREN 1819-1833										
Jahr	1819	1822	1823	1824	1826	1827	1828	1830	1831	1833
Stadt	Boston	Manchester	Bristol	Bath	Bury St. Ed.	Durham	Penrith	Duffield	Bristol	London
Quelle	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches
Thionville siehe: Fouquier-Thinville										
Trenck, Baron	83									
Tussaud, Madame ("The Artiste")	75	62	51	51	51	51	52	43	43	42
Tussaud, Sohn: Francis?										
Tussaud, Sohn: Joseph	76	63	52							
Tussaud, Tochter	77	64	53	52						
Victoria, Duchess of Kent										
Victoria, Princess, nach 1840: in Nuptial Group										
Victoria, Queen										
Victoria in Wellington Group										
Voltaire	39	38	37	37	37	37	37	40	40	39
Wales, Prince of (nach 1812: Prince Regent), nach 1820 siehe: George IV			3	siehe George IV						
Wales, Prince of (später: King Edward VII)										
Wales, Princess of siehe: Caroline oder Charlotte	3									
Ward, John Job										
Washington, General	60	53	48	48	48	48	49			
Wellesley, Arthur, Duke of Wellington	12	6	6	6	6	6	6	4	4	4
Wellesley, Marquis of, brother to the Duke										
Wesley, Reverend John	24	28	25	25	25	25	25	(1830)	35	43
William III of Orange										
William IV									3	1
Wolsey, Cardinal										
Wood, Dr. Alexander (Surgeon)										
York, Fredericka, Duchess of	8	17								
York, Duke of siehe: Frederick Augustus										

WACHSFIGUREN 1835-1835								
Jahr	1835	1836	1837/8	1838 (Oct.)	1840	1843	1844	1845
Stadt	London (BB)	London	London	London	London	London	London	London
Quelle	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches
Adelaide of Saxe-Meiningen, Queen of William IV, nach 1838: Queen Dowager			13	17	17	30	37	36
Adolphus Frederick, Duke of Cambridge				Coron. Gr.	17	17	23	28
Albert, Prince of Saxe Coburg					40	40	3	2
Alexander I, Emperor of Russia	2	2	2	2	3	3	45	49
Anglesea, Marquis of		13	13	13	14	14	17	15
Angouleme, Duchess of (daughter of Louis XVI)						81	86	91
Augusta, Princess						38	19	20
Augustus Frederick, Duke of Sussex	14	18	Coron. Gr.	17	22	Coron. Gr.	28	34
Austin Monk	29	34	34	34				
Bathurst, Henry, Lord Bishop of Norwich	18	21	21					
Bergami, Bartolomeo								
Bernadotte siehe: Charles XII of Sweden								
Bey, Elfi, siehe auch: Slaves								
Bey, Elfi: his son								
Bloomfield, Charles James, Lord Bishop of London					Coron. Gr.	30	34	41
Blucher, Field Marshal von	4	4	4	4	5	5	47	51
Bonaparte, Madame = Joséphine Beauharnais								
Bonaparte, Napoleon	5	5	5	5	6	6	4	52
Britannia, Caledonia, Hibernia (allegorische Fig.	(1835)	1836	Coron. Gr.					
Brougham, Lord	15	39	41	39	54	68	74	78
Brusse de Perigord oder Bruiser de Perigord, Mlle								
Burdett, Sir Francis		43	48	45	55	69	75	79
Burke, William	58	72*	77*	74*	3*	5*	154*	154*
Burke, William (cast of his face)	9*	9*	10*	10*	11*	13*	161*	161*
Byron, Lord	33	46	52	49	62	74	79	83
Calvin, John					45	53	65	69
Cambaceres, Consul								
Cambridge, Duke of siehe: Adolphus Frederick								
Cameron, Alexander, Right Reverend								
Canning, George	32	37	37	37	49	58	41	47
Canterbury, Archbishop of								
Caroline, Princess of Wales, nach 1820: Queen of George IV		20	24	24	24	31	31	35
Carrier, Jean Baptiste								
Carrier, Jean Baptiste (Kopf)	5*	5*	6*	6*	7*	9*	157*	157*
Catalani, Madame								
Catlois, Madame								
Charles I						42	54	58
Charles II						44	56	60
Charles Stuart, the Pretender								
Charles X of France	38							
Charles XII, eigentlich: XIV of Sweden and Norway (Bernadotte)		7	8	8	8	9	9	16
Charles, Archduke of Austria								
Charlotte, Princess of Wales	21	25	25	25	32	32	36	24
Charlotte, Queen of George III	25							27
Circassian Concubine of Elfi Bey								
Circassians, two beautiful siehe: Slaves of Elfi Bey								
Clarke, Adam, Reverend Dr.								
Clarke, Mary Anne								
Clerie, M. de, Valet du Roi								
Clowes, Reverend John, A.M.	47	61	67	64	78	89	92	97
Cobden, Richard								87
Cobbett, Mr., MP			51	48	65	77	82	86
Coke, Mr., siehe: Leicester, Earl								
Collins, Dennis	60	74	79	76	17*	19*	168*	168*
Coquette siehe: Sappé, Madame								
Corday, Charlotte								
Corder, mask from face	18*	18*	19*	19*	24*	30*	181*	181*
Cossack: Alexander Simlinuten (Zemlenutin)								
Courtney, Sir William, alias John Thoms				73	87	3*	171*	171*
Courvoisier, Francis Benjamin					15*	17*	166*	166*
Cromwell, Oliver		64	70	67	80	43	55	59
Cumberland, Duke of siehe: Ernest Augustus								
Curran, Right Honorable J.P.								
Dauphin	37	51	57	54	68	80	85	90
Davis, Eliza "Who was murdered in Frederick Street"					26* ?			
Despard, Colonel								
Dey of Algiers (eigentlich: Bey)	55							
Du Barry, Madame								
Durham, Lord			46	43	57	73	78	82
Dymoke, Henry, Champion of England								

WACHSFIGUREN 1835-1835								
Jahr	1835	1836	1837/8	1838 (Oct.)	1840	1843	1844	1845
Stadt	London (BB)	London	London	London	London	London	London	London
Quelle	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches
Eldon, Earl		38	40	38	50	59	71	75
Elisabeth, Madame								
Elizabeth I	49	63	69	66	43	51	63	67
Emperor of Austria siehe: Francis II/I								
Empress of France siehe: Maria Louisa								
Ernest Augustus, Duke of Cumberland, King of Hanover (1837)			28	28	28	35	67	11
Espartero, Regent of Spain							101	9
Ferdinand VII, King of Spain								
Fesch, Cardinal								
Fieschi		75	80	77	89	23*	174*	174*
Figure of Fame (kombiniert mit verschiedenen Portraits)		1835	1836					
Figure of Victory (kombiniert mit verschiedenen Portraits)								
Fouquier de Thinville (Foquillier, Fouquellier, de Thionville)								
Fouquier de Thinville (Kopf)	6*	6*	7*	7*	8*	10*	158*	158*
Fox, Charles James	31	36	36	36	48		70	74
Francis I of France						48	60	64
Francis II/I of Austria	1	1	1	1	2	2	44	48
Francis, John						21*	172*	172*
Franklin, Benjamin								
Frederick Augustus, Duke of York	23	27	27	27	34	34	38	30
Frederick II, King of Prussia								
Frederick William III, King of Prussia						66	46	50
Frederick William IV, King of Prussia	3	3	3	3	4	4	8	7
French National Guard siehe: Soldier of the French National Guards und Grenadier Thome								
Frost, John, Chartist Leader					88	97	102	106
George I								22
George II								29
George III	24	22	22	22	46	55	42	23
George IV, vor 1820 siehe: Wales, Prince of	19	23	23	23	30	1	1	21
Good, Daniel						20*	169*	169*
Gould, Richard					16*	18*	167*	167*
Grattan, H., Right Honorable								
Greenacre, James			3*	3*	14*	16*	164*	164*
Grenadier Thome, siehe auch: Soldier ...								
Grey, Earl, Premier of England	16	19	19	19	23	(23)	29	42
Hanover, King of siehe: Ernest Augustus								
Harcourt, Edward, Lord Archbishop of York					29	29	33	37
Hare, William	59	73	78	75	4*	6*	155*	155*
Hebert, Henrie Emanuel								
Hebert, Henrie Emanuel (Kopf)	7*	7*	8*	8*	9*	11*	159*	159*
Henry IV, King of France	40	54	60	57	71	47	59	63
Henry VIII					42	50	62	66
Hill, Lord		12	12	12	13	13	18	17
Holloway: Cast from his face	17*	17*	18*	18*	23*	29*	180*	180*
Howley, Right Honourable Dr., später: Archbishop of Canterbury		17	20	20	20	28	28	6
Hume, Joseph		45	50	47	59	64	72	76
Infant Asleep (Joseph Tussaud)	56	71	82	79	92	100	105	109
Infant found on the Seine	57	70	81	78	91	99	104	108
James II							67	71
Joan of Arc						46	58	62
Josephine Beauharnais siehe: Buonaparte, Madame								
Kean: Cast from his face	19*	19*	20*	20*	25*	31*	182*	182*
Kemble, John Phillip	51	66	73	69	82	92	95	100
Kent, Victoria, Duchess of siehe: Victoria, Duchess of Kent								
Kent, Duke of							43	25
Kleber, General								
Knox, John					44	52	64	68
Lafayette, General								
Lamballe, Princess de								
Lassah, Madame de								
Le Brun (3rd Consul of the French Rep.)								
Leicester, Earl, Viscount Coke			45	42	60	71	76	80
Leopold I, King of Belgium	22	26	26	26	33	33	37	26
Lin, Commissioner and his favourite Consort						98	103	107
Liston, John					84	94	97	102
Londonderry, Charles William Vane, Marquis of						26	25	39
Lord Archbishop of York siehe: Harcourt, Edward								
Lord Bishop of London: siehe Bloomfield, Charles James								
Lord Bishop of Norwich: siehe Bathurst, Henry								
Lorge, Count de	1*	1*	1*	1*	1*	1*	152*	152*
Louis Philippe I	39	52	58	55	69	82	10	10
Louis XVI	35	49	55	52	66	78	83	88

WACHSFIGUREN 1835-1835								
Jahr	1835	1836	1837/8	1838 (Oct.)	1840	1843	1844	1845
Stadt	London (BB)	London	London	London	London	London	London	London
Quelle	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches
Louis XVIII								
Luther			72	72	46	54	66	70
Lyndhurst, John Singleton Copley, Lord		18	18	18	21	21	27	45
Malibran de Beriot, Madame		68	75	71	85	95	99	104
Mameluke Guard, Bonaparte's favourite Mameluke	9	10	10	10	11	11	52	56
Marat								
Marat in the agonies of Death	2*	2*	2*	2*	2*	2*	153*	153*
Maria Louisa, Empress of France								
Marie Antoinette	36	50	56	53	67	79	84	89
Mary Stuart, Queen of Scots	26	31	31	31	49	49	61	65
Mathew, Theobald, Father							98	103
Mehemet Ali					51	60	13	13
Melbourne, Lord		42	42	42	19	19	24	36
Melville, Sir Robert	28	33	33	33				
Mirabeau, Count de								
Mirabeau, Count de (Kopf)	3*	3*	4*	4*	5*	7*		
M'Naughten, Daniel							165*	165*
Moore, Sir John, Lieutenant-General								
Moreau, General								
Mulgrave, Earl, Lord Lieutenant of Ireland			39	39	25	25	31	
Murat, King of Naples	6	6	6	6	7	7	49	53
Napier, Commodore, as an Admiral						62	14	11
Naples, King of, siehe: Murat								
Nelson, Lord Viscount	11	14	14	14	15	15	40	46
Newcastle, Henry Pelham Clinton, Duke of						20	26	38
Ney, Marshall	8	9	9	9	10	10	51	55
Nicholas I, Emperor of Russia		53	59	56	70	83	5	4
Normanby, Marquis of								40
O'Connell, Daniel	54	44	49	46	56	70	73	77
Old Coquette, siehe: Sappé								
Oxford, Edward					90	4*	170*	170*
Paganini, Niccolo					86	96	100	105
Palmerston, Lord					52	61	12	19
Peel, Sir Robert		40	47	44	61	65	21	16
Penn, William	53	69	76	72				
Pitt, William	30	35	35	35	47	56	69	73
Pius VI, Pope								
Prince Regent siehe: Wales, Prince of (nach 1820: George IV)								
Princess Royal siehe: Angoulême, Duchess of								
Princess Royal, Tochter von Victoria						41	53	57 + Bruder
Ravaillac	8*	8*	9*	9*	10*	12*	160*	160*
Robespierre								
Robespierre (Kopf)	4*	4*	5*	5*	6*	8*	156*	156*
Roseberry of Dublin, Mr. ("the Philanthropic")								
Rousseau, Jean Jacques								
Roustan, Prince ("Bonaparte's favourite Mameluke")								
Russell, Lord John		41	43	40	53	63	15	12
Ruthven, Baron	27	32	32	32				
Sappé, Madame ("A Coquette")	43	57	63	60	74	85	88	93
Saxe Cobourg, Prince of								
Scott, Sir Walter	34	47	53	50	63	75	80	84
Semenutin / Simlenutin / Zemenutin: siehe Cossack								
Shakespeare	50	65	71	68	81	91	94	99
Siddons, Mrs. Sarah	52	67	74	70	83	93	96	101
Sieyes, L'Abbe								
Slave, favourite of Elfi Bey (Georgian / Hungarian)								
Slaves of Elfi Bey ("two beautiful Circassians")								
Soldier of the French National Guards siehe auch: Grenadier Thome								
Solomon, Dr. S. of Gilead-House, Liverpool								
Spencer, Charles, Earl			44	41	58	72	77	81
Spencer, William, Duke of Devonshire			38	44	27	27	32	44
St Amaranthe, Madame	44	58	64	61	75	86	89	94
St Clair, Madame								
Stewart	10*	10*	11*	11*	12*	14*	162*	162*
Stewart's Wife	11*	11*	12*	12*	13*	15*	163*	163*
Sully, Duc de	41	55	61	58	72			
Sussex, Duke of siehe: Augustus Frederick								
Stratton, Charles S. ("Tom Thumb")								110
Sutherland, George Granville Leveson Gower, Duke of					24	24	30	43
Sutton, Reverend Dr. Charles Manner, Archbishop of Canterbury								
Swedenborg, Baron	48	62	68	65	79	90	93	98
Talleyrand, Prince		7	7	7	8	8	50	54

WACHSFIGUREN 1835-1835								
Jahr	1835	1836	1837/8	1838 (Oct.)	1840	1843	1844	1845
Stadt	London (BB)	London	London	London	London	London	London	London
Quelle	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches
Thionville siehe: Fouquier-Thinville								
Trenck, Baron								
Tussaud, Madame ("The Artiste")	45	59	65	62	76	87	90	95
Tussaud, Sohn: Francis?								
Tussaud, Sohn: Joseph								
Tussaud, Tochter								
Victoria, Duchess of Kent		30	30	30	18	18	7	6
Victoria, Princess, nach 1840: in Nuptial Group		29	29	29	39	39		
Victoria, Queen					18	16	22	35
Victoria in Wellington Group							2	1
Voltaire	42	56	62	59	73	84	87	92
Wales, Prince of (nach 1812: Prince Regent), nach 1820 siehe: George IV								
Wales, Prince of (später: King Edward VII)						41	43	
Wales, Princess of siehe: Caroline oder Charlotte								
Ward, John Job						22*	173*	173*
Washington, General		48	54	51	64	76	81	85
Wellesley, Arthur, Duke of Wellington	10	11	11	11	12	12	4	3
Wellesley, Marquis of, brother to the Duke							20	18
Wesley, Reverend John	46	(1836)	66	63	77	88	91	86
William III of Orange							68	72
William IV	12	15	15	15	36	35	39	31
Wolsey, Cardinal						45	57	61
Wood, Dr. Alexander (Surgeon)								
York, Fredericka, Duchess of								
York, Duke of siehe: Frederick Augustus								

Anhang 3b Gruppen und Spezialräume

Jahr	1803	1808	1812	1815	1819	1822	1823	1830	1833
Stadt	Glasgow	Glasgow	Hull	Bath	Cambridge	Manchester	Bristol	Duffield	London
Quelle	Anzeige	Zettel	Zettel	Zettel	Katalog	Sketches	Sketches	Katalog	Katalog
late Royal Family of France (King, Queen, Princess Royal, Dauphin, Valet du Roi)	1803	1808	1812	1815	--				
Coronation of George IV						1. Gruppe	1. Gruppe	1. Gruppe	
Coronation of Buonaparte						2. Gruppe	2. Gruppe	2. Gruppe	2. Gruppe
Mary Queen of Scots, Abdicating the Crown of Scotland							3. Gruppe	3. Gruppe	3. Gruppe
George III and Queen Charlotte in conversation								4. Gruppe	5. Gruppe
Coronation of William IV									1. Gruppe
George IV in Coronation Robes with Princess Charlotte of Wales and "the unfortunate Queen Caroline"									4. Gruppe

Jahr	1834	1835	1836	1838	Oct. 1838	1840	1843	1844	1845
Stadt	London (GI)	London (BB)	London	London	London	London	London	London	London
Quelle	Zettel	Katalog	Katalog	Katalog	Katalog	Katalog	Katalog	Katalog	Katalog
late Royal Family of France (King, Queen, Princess Royal, Dauphin, Valet du Roi)									
Coronation of George IV									
Coronation of Buonaparte	2. Gruppe								
Mary, Queen of Scots, Abdicating the Crown of Scotland	3. Gruppe	5. Gruppe	5. Gruppe	5. Gruppe	5. Gruppe	3. Gruppe	4. Gruppe	6. Gruppe	7. Gruppe
George III and Queen Charlotte in conversation	4. Gruppe								
Coronation of William IV	1. Gruppe	2. Gruppe	2. Gruppe	2. Gruppe					
George IV in Coronation Robes with Princess Charlotte of Wales and "the unfortunate Queen Caroline"		3. Gruppe	3. Gruppe	3. Gruppe	3. Gruppe				
The most Celebrated Characters of the late War / Holy Alliance		1. Gruppe	1. Gruppe	1. Gruppe	1. Gruppe	1. Gruppe	1. Gruppe		3. Gruppe
Princess Victoria & Duchess of Kent			4. Gruppe	4. Gruppe					
Coronation of Queen Victoria					2. Gruppe	2. Gruppe	2. Gruppe	2. Gruppe	3. Gruppe
Late Majesty William IV and the Queen Dowager					4. Gruppe				
Nuptial Group (Victoria & Albert)						(an 3. Stelle)	1843		
Greenacre, Courvoisier, Gould, and Collins, Represented in the Dock						1840			
New Room mit George IV in Original Coronation Robes							1843		
Armour Group							3. Gruppe		
Her Majesty and the Illustrious Duke of Wellington								4. Gruppe	5. Gruppe
Joan of Arc, Henry IV, Francis I								1. Gruppe	1. Gruppe
Relics of the Emperor Napoleon								5. Gruppe	6. Gruppe
								2 Rooms	2 Rooms
The Members of the House of Brunswick from the time of George I to the present period									2. Gruppe

Anhang 3c Nicht aus Wachs bestehende Stücke

Jahr	1803	1804	1808	1811	1814	1816	1819	1822	1824
Stadt	Edinburgh	Greenock	Glasgow	Newcastle	Bristol	London	Cambridge	Manchester	Bath
Quelle	Katalog	Anzeige	Zettel	Zettel	Zettel	Zettel	Katalog	Sketches	Sketches
Coach and Cannon, drawn by a Flea			1808	1811	1814				
Machine for taking profile likenesses					2s 6d - 5s	2s - 3s	2s - 3s	2s - 3s	2s - 7s
Model of Calton Hill, Edinburgh, Monument to Nelson									
Model of the Bastille (ganz)	21	1804	1808	(1811)	1814	1816	70	69	
Model of the Bastille (gestürmt)	22	1804	1808	(1811)	1814				
Model of the Guillotine	37	1804	1808	(1811)	1814	1816	72	*8	*8
Mummy, Egyptian	38	1804	1808	(1811)	1814	1816	73	*7	*7
Mummy, Case for					(1814)	1816	(1819)	(1822)	(1824)
Shirt of Henry IV	39	(1804)	1808	(1811)	1814	1816	74	*9	*10

Jahr	1828	1830	1831	1833	1835	1838	1840	1843	1844
Stadt	Penrith	Duffield	Bristol	London	London (BB)	London	London	London	London
Quelle	Sketches	Katalog	Katalog	Katalog	Katalog	Katalog	Katalog	Katalog	Katalog
Coach and Cannon, drawn by a Flea									
Machine for taking profile likenesses	1s 6d - 5s								
Model of Calton Hill, Edinburgh, Monument to Nelson									
Model of the Bastille (ganz)		*13	*13	*13	*13	*14	*14	*14	*14
Model of the Bastille (gestürmt)									
Model of the Guillotine	*8	*12	*12	*12	*12	*13	*13	*13	*13
Mummy, Egyptian	*7	*15	*15	*15	*15	*16	*16	*16	*16
Mummy, Case for	(1828)	*16	*16	*16	*16	*17	*17	*17	*17
Shirt of Henry IV	*10	*14	*14	*14	*14	*15	*15	*15	*15

Anhang 3d “Cabinet Portraits” = Miniaturen

Jahr	1814	1815	1816	1819	1822	1823	1824	1826	1828
Stadt	Bristol	Bath	London	Cambridge	Manchester	Bristol	Bath	Bury St. Ed.	Penrith
Quelle	Zettel	Zettel	Zettel	Katalog	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches
Anne of Austria, Queen of Louis XV	1814	1815	1816	81	69	58	57	56	57
Bonaparte, Napoleon	1814	1815	1816						
Cleopatra Dying	1814	1815	1816	84	72	61	60	59	60
Louis XV	1814	1815	1816	80	68	57	56	55	56
Louis XVI and Citoyen Egalité	1814	1815	1816	79	67	56	55	54	55
Poperie, Madame - Fishwoman				87	75	64	63	62	63
Shepherd and Sheep	(1814)		(1816)	88	76	65	64	63	64
Shepherd and Shepherdess	1814	1815	1816	89	77	66	65	64	65
Socrates Dying	1814	1815	1816	85	73	62	61	60	61
Tippoo Saib			(1816)	82	70	59	58	57	58
Tippoo Saib's Sultana			(1816)	83	71	60	59	58	59
Voltaire, at the age of 50	(1814)	1815	1816	86	74	63	62	61	62

Jahr	1830	1833	1835	1836	1837/8	1838 (Oct.)	1840	1843	1844
Stadt	Duffield	London	London (BB)	London	London	London	London	London	London
Quelle	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches	Sketches
Anne of Austria, Queen of Louis XV	64	59	62	77	84	85	28 (separate Zählung nach Chamber of Horrors)		
Bonaparte, Napoleon	62								
Cleopatra Dying	68	63	66	81	88	89	32 separate Z.	35 separate Z.	186
Louis XV	63	58	61	76	83	84	27 separate Z.		
Louis XVI and Citoyen Egalité	65	60	63	78	85	86	29 separate Z.	32 separate Z.	183
Poperie, Madame - Fishwoman	71	66	69	84	91	92	35 separate Z.	38 separate Z.	189
Shepherd and Sheep	72	67	70	85	92	93	36 separate Z.	39 separate Z.	190
Shepherd and Shepherdess	73	68	71	86	93	94	37 separate Z.	40 separate Z.	191
Socrates Dying	69	64	67	82	89	90	33 separate Z.	36 separate Z.	187
Tippoo Saib	66	61	64	79	86	87	30 separate Z.	33 separate Z.	185
Tippoo Saib's Sultana	67	62	65	80	87	88	31 separate Z.	34 separate Z.	186
Voltaire, at the age of 50	70	65	68	83	90	91	34 separate Z.	37 separate Z.	188

Anhang 4 Häufig zitierte Quellen

DI Erste Zeitungsanzeige für Madame Tussauds Wachsfiguren in Großbritannien,
MORNING CHRONICLE, Nr. 10517, 3.2.1803

The Morning

LONDON, THURSDAY, FEBRUARY 10, 1803.

KING'S THEATRE
THURSDAY NEXT, there will be given at the Theatre a **GRAND MASQUERADE**. With the necessary arrangements of Fire and Music. Tickets of admission will be had at the Office of the Theatre; at Mr. Croft's, New Medical Saloon, No. 9, Pall Mall; at Mr. Parker's, 10, Pall Mall; at Mr. Croft's, No. 22, Fleet-street; at Mr. Thompson's, the corner of Finsbury-street, Haymarket; at Mrs. Richardson's, No. 56, Oxford-street; and at Mrs. Hand's, No. 21, Finsbury-street. Mrs. Richardson will attend on that night with Masks and Dominoes, in the great Lobby of the Theatre, to direct the company as they pass into the Ball.
Queen's Arms Tavern and Coffee-house, Cornhill-street, Soho.
Feb. 10, 1803.
 Mr. Croft has the honour most respectfully to inform the Nobility, Gentry, and the Public, that he will, upon the above occasion, provide for the Company present, on his own account, a Public Supper, at Seven Shillings and Sixpence each Person, together with Wines of the best quality, to be paid for separately; and Parties may be accommodated with Suppers in the Private Rooms, by early application to Mr. Parker, as above.
 Tickets of Admission, as well as for the Supper, to be now had in Cornhill-street.
 Two separate Bands of Music for Dancing will attend: one in the Hall of the Theatre, the other in the Great Concert Room, besides which the Military Band belonging to his Royal Highness the Duke of Gloucester's Regiment of Guards will play the whole Night in the Grand Entrance.
M. B. The Doors will be opened at ten o'clock, and the Public Supper Room to be opened at one.

GRAND PHILOSOPHICAL EXPERIMENTS, UPPER THEATRE, LYCEUM.
THE Amusements of this place consist of many successful Original Experiments in **ACOUSTICS, HYDRAULICS, and AEROSTATION**, which far surpass any thing of the kind ever attempted in this Kingdom, and of which not the most distant idea can be formed. The Mechanical Ingenious and Original **PHANTASMAGORIA**, by Mr. DE **PHILIPSTHAL**, which gave so much satisfaction during last Season, are also annexed.—Open at seven, and begin at eight.
 Doors 4s. Pit 2s. Gallery 1s.

To the LOVERS of ART and ANTIQUITY.
NOW Exhibiting, at the **LOWER THEATRE** of the **LYCEUM**, the most complete **EGYPTIAN MUMMY** ever seen in Europe, 3293 years old; the Shirt of **Henry IV.** of France; Models of the **Gaillioton, Bastille, &c.** an Assemblage of many great Personages under the Old Government of France; and a Collection of several distinguished Characters under the present Government, accurately modelled from life, and as large as nature.
 Admission, Front 1s. Stage 2s.

No. 3, GOLDEN-SQUARE.
IT having been reported that Mr. **WILLS** had retired, and given up **TEACHING DANCING** in London, he respectfully informs his Friends and the Public, that he gives **PRIVATE LESSONS**, as usual, according to the Schools of **MARABILL and GALLINI**. Also the **SCOTCH and IRISH DANCES**.
N. B. His Academy for Young Ladies will open on Friday the 4th of February, at one o'clock, and on Wednesday, at seven in the evening, and continue open till his Majesty's birth-day.
N. B. For Particulars inquire at No. 3, Golden-square.

FASHIONABLE DANCING by Mr. **ALLEN**, privately Taught to Ladies and Gentlemen of any age, who have never learnt this accomplishment, or not in the improved modern style, at No. 19, Sherard-street, Golden-square, and No. 10, Great Alley-street, Goodman's-fields. They are Taught on a plan particularly calculated for those to whom it is an object to acquire it expeditiously, privately, and in the best style of fashion.
 Forciers, Officers, and Country Residents, who may wish

PHILANTHROPIC SOCIETY, Dec. 31, 1802.
 His Royal Highness the **DUKE of YORK** President.
THE Committee of this Society beg to acknowledge the following New Subscriptions, received since their last Report:—they at the same time intreat the further Contributions of the Public towards the support and extension of an **INSTITUTION** calculated to relieve from **PERDITION** a very numerous description of **INFANT POOR** in this Metropolis:
Legacy of Mrs. Bagshaw, 100l.

Sam. Prime, Esq.	51 0	J. H. Briggs, Esq.	5 2
Anonymous	1 0	John Bailey, Esq.	1 1
A. Lacy, Esq.	2 2	Mrs. Oromo	1 1
F. Forester, Esq.	1 1	Mrs. Brandon	3 3
R. C.	30 0	John Heathcote, Esq.	10 10
G. Fuller, Esq.	10 0	F. Green	1 1
Jacob Whitbread, Esq.	1 1	General Thornton	1 1
Mrs. Booth	1 1	H. Grant, Esq.	1 1
J. Brandon, Esq.	1 1	Mayor of Southampton	3 3
A. H.	5 5	Lady Wilson (Charlotte)	21 0
Mrs. Orcher	1 1	Mrs. Olby	21 0
R. Kedley, Esq.	1 1	Mr. David	2 0
John Miller, Esq.	3 3	Captain Taylor (navy)	1 1
Mr. Sergeant Bayley	3 0	T. Baring, Esq.	4 4
Mrs. Pemberton	1 1	J. Wilkinson, Esq.	1 1
E. B.	20 0	A Lady and Gentleman	12 6
W. E.	1 1	Mr. John Franklin	3 3

TOWARDS BUILDING THE CHAPEL.
 Thomas Palmer, Esq. 25 0
 John Heathcote, Esq. 20 10
 John Fennell, Esq. 10 10
 Geo. Thornton 1 0
 Rev. Dr. Cole 3 3
 Mrs. Hayward 1 1
 A Friend, by Mr. Threlwell 5 0
 Wm. Haydon, Esq. 1 1

Subscriptions are received by the Society's Bankers, by Edward Gale Boldero, Esq. Treasurer, No. 30, Cornhill; Mr. Thomas Roebuck, Secretary, Armourer's Hall, Coleman-street; and by Messrs. Thomas Brown, Richard Graftwell and Richard Stiff, Collectors, who are possessed of proper authority, signed by the Members of the Committee.

VACCINE POCK INSTITUTION.
 Golden-square, Jan. 31.
THE PUBLIC are hereby respectfully informed that **PATIENTS** are **INOCULATED** Gratuitously and without Letters every Tuesday and Friday, at one o'clock.
 This Institution has carried on the Vaccine Inoculation during the years 1800, 1801, and 1802, up to the present time, of which an account will be given at the public Dinner on Monday next, at the **SNAPDRAGON Tavern**, Covent-garden, where Tickets may be had, 10s. 6d. each.
 Note.—Beside inoculating a very great number of subjects, this Institution was the first distinctly established for keeping up a succession of Vaccine Matter, by which means all parts of the world have been supplied, and in particular the Army and Navy.
 Subscribers of ten guineas are **Governors** for Life, and of one guinea are **Annual Governors**.
W. SANCHQ, Sec.

INSTITUTION for the STUDY and IMPROVEMENT of AGRICULTURE.
THE SOCIETY of PRACTICAL FARMERS, who last winter announced to the Public their intention of instituting a Course of **FAMILIAR INSTRUCTION** in the **THEORY and PRACTICE of AGRICULTURE**, will Deliver an **INTRODUCTORY and EXPLANATORY LECTURE** on Tuesday Evening next, at seven o'clock, at their Rooms, No. 1, Spring Gardens, opposite the Phoenix fire-office.
 Tickets of Admission may be had Gratis on any day previous thereto, between the hours of ten and three, by application as above, where any Inquiries respecting the Establishment will be satisfactorily attended to.

SOCIETY of GUARDIANS for the PROTECTION of TRADE against SWINDLERS and SHARPS.
A QUARTERLY GENERAL MEETING of the SOCIETY will be held **THIS DAY**, the 3d day of

WANT
 in a dry and with the w House, Stat tleulers 66 l Finch-lane,

TO the miles MAN, wel having a Cu vertisement, directed to l llington.

HORS.
 the m years old, t quiet to ride very timid GELDING ride and dr guineas.—T roy-square.

TO be l and Cl inge, 6 year together, gn drive, as bar tection of as for immediate vice or blem cock's Stable

TO be S cambs County of l with suitable Village lies a celter, and l Particulars a Fleet-street.

TO BE PE veral Ord Cause, Lo Leeds, Es Sale Room don, on T hours of 5 and disti

A FREE in the let to Mr. L at Midsumme in the second Lot No. 5. Also 1-4th Moleys of the mer Particu lars in Southwipt coin's Inn.

TO be I fitted up gentel famil No. 19, St. Pa Compas&FUI bles, Great R TO be l term. a

D2 Robert Peck: Ankündigungszettel für Madame Tussauds Grand European Cabinet of Figures, Hull 1812

WCAC: Ashbridge 760/10

By Permission of the Right Worshipful the Mayor.
LATELY ARRIVED FROM EDINBURGH.
THE GRAND EUROPEAN
Cabinet of Figures,

MODELLLED FROM LIFE;—AND NOW
Exhibiting at No. 4, MARKET-PLACE, opposite the REIN-DEER INN:
Where the Curious may be gratified with a View of all the SEVENTY Characters at once.

Madame Tussaud, Artist,

RESPECTFULLY informs the Gentry and Public of HULL and its Vicinity, that
her unrivalled Collection has just arrived here.

The full-length PORTRAIT-MODELS of their Most Gracious MAJESTIES

Geo. III. & Queen Charlotte,

THEIR ROYAL HIGHNESSES
THE PRINCE AND PRINCESS CHARLOTTE OF WALES,
Duke of York—Prince Charles Stuart;
LIEUTENANT-GENERAL SIR JOHN MOORE,

Admiral Lord Nelson,

GENERAL WASHINGTON.

Right Hon. Ch. Js. Fox—Right Hon. Wm. PITT,
SIR FRANCIS BURDETT,

Right Hon. H. GRATTAN—Right Hon. J. P. CURRAN,
The Philanthropic Mr. ROSEBERRY, of Dublin,
Mons. TALLEYRAND—L'ABBE SIEYES,
COUNT DE LORGA.

The famous BARON TRENCK—The EMPRESS of FRANCE,
MADAME CATALANI, the celebrated Singer,
A SLEEPING CHILD—The ARTIST and her DAUGHTER.
AN EXACT LIKENESS OF THE BEAUTIFUL BUT UNFORTUNATE

Mary Queen of Scots.

JOHN KNOX, and JOHN WESLEY.

THE CELEBRATED
MRS. CLARKE.

A Coach and a Cannon,

Formed in Gold, Ivory, and Tortoise Shell,—to the Astonishment of the Spectator, is, with great Facility,
DRAWN by a FLEA!

The other Subjects composing this UNIQUE EXHIBITION, chiefly consisting of Portrait Characters,
in full Dress, as large as Life, correctly executed, may be classed as follows:

I. The late Royal Family of France, viz.

King, Queen, Princess Royal, and Dauphin; with M. de Clerie, Valet de Roi.

Celebrated Characters of the past and present Times, viz.

Henry IV. of France—Duc de Sully—Frederick the Great—M. de Voltaire—Pope Pius—J. J. Rousseau—
Dr. Franklin—Buonaparte—Madame Buonaparte—Archduke Charles—General Moreau—General
Kleber—Ex-Consul Cambaceres—Elfi Bey, and his Son; with a favourite Georgian Slave, and two
most beautiful Circassians.

II. Remarkable Characters:—Subjects, viz.

Mademoiselle Bruiser de Perigord, who foretold the French Revolution.

Princess de Lamballe, who was murdered by the Revolutionary Mob in Paris.

Madame du Barri, the Mistress of Louis XV. who was guillotined in Paris.

Madame St. Anaratine, guillotined for refusing to be the Mistress of Robespierre.

Charlotte Cordé, who suffered by the guillotine for the Assassination of Marat.

Marat in the Agonies of Death, immediately after receiving the fatal Wound.

Heads of Robespierre, Fouquier, de Thionville, Herbert, and Carriere, as they appeared after the guillotine.

A Soldier of the French National Guards, in full Uniform.

An old Coquette, who teased her Husband's Life out.

One of Buonaparte's Mameluke Guards.—Madame St. Clair, the celebrated French Actress.

III. Curious and Interesting Relics, viz.

The SHIRT of HENRY IV. of France, in which he was assassinated by RIVAILLAC; and an accurate
Portrait of Rivailiac himself; with various original Documents relating to that Transaction.

A small Model of the original French Guillotine, with all its Apparatus;

and two Picturesque Models of the Bastille in Paris;

(In which Count de Lorga was confined Twenty Years.)

A real EGYPTIAN MUMMY, 3299 years old, in perfect Preservation.

Colonel Despard.

OPEN EVERY DAY, from ELEVEN in the MORNING till TEN at NIGHT.

*. * Admittance, One Shilling—Children under Ten Years of Age, Half Price.

N. B. A Free Ticket, (not Transferable) Price 3s. will admit a Person any Time during the Exhibition.

No. 4, Market-Place, Hull,
February 28th, 1812.



{ ROBERT PECK, PRINTER,
{ PACKET-OFFICE, HULL.

D3 Meyler & Son: Ankündigungszettel für Madame Tussauds Unrivalled Collection of Figures, Bath 1814

WCAC: Ashbridge 760

By Permission of the Right Worshipful the Mayor.
LATELY ARRIVED FROM THE ASSEMBLY-ROOMS, BRISTOL.
MADAME TUSSAUD, ARTIST.

UNDER THE PATRONAGE OF
The Duke and Duchess of York
 AND
The Count D'Artois.

JOSEPH TUSSAUD, PROPRIETOR,
 Most respectfully informs the Nobility, Gentry, and Public of Bath and its Vicinity, that his
UNRIVALLED COLLECTION
OF
FIGURES,
 AS LARGE AS LIFE,
 CONSISTING OF
Eighty-three different Characters,
Which have lately been exhibited in Paris, London, Dublin, Edinburg, &c. &c.
 IS NOW OPEN FOR PUBLIC INSPECTION, AT THE LARGE EXHIBITION ROOM, AND VARIOUS OTHER APARTMENTS, AT
No. 2, Westgate-Buildings.

Characters as follow:
 The full-length PORTRAIT-MODELS of their Most Gracious MAJESTIES, GEORGE III. and QUEEN CHARLOTTE: their Royal Highnesses the Prince and Princess of Wales, Princess Charlotte of Wales, Duke of York;
 Field Marshal the Duke of Wellington
 Admiral Lord Nelson
 The justly celebrated Field Marshal Blücher
 General Washington
 Right Honourable C. J. Fox
 Right Honourable Wm. Pitt
 Sir Francis Basset
 Right Honourable H. Grattan
 Right Honourable J. P. Curran
 Rev. Mr. Adam Clarke
 Colonel Despard
 Messrs. Talleyrand
 L'Abbe Siéyès
 The famous Fred. Baron Trenck
 Mad. Catalani, the celebrated Singer
 The Artist and her Daughter
 A Sleeping Child
 The celebrated Mrs. Clarke
 John Keats, and John Wesley
 Exact Likeness of Queen Elizabeth
 Mary, Queen of Scots
 Prince Charles Stuart, the Pretender
 Dr. N. Salomon, of Gilted-House, Liverpool

THE CELEBRATED BRAVE COSSACK (ALEXANDER SINLINUTEN).
 A Cossack and a Cannon, formed in Gold, Ivory, and Tortoise-shell, to the astonishment of the Spectators, in with great facility, drawn by a Flea!
 The other Subjects composing this Unique Exhibition, consisting of Portrait Characters, in full Dresses as large as Life, correctly executed, may be classed as follow:—

The late Royal Family of France, viz.
 King, Queen, Princess Royal, and Dauphin; with M. de Clerie, Valet du Roi.
 Celebrated Characters of the past and present time, viz.

Duc de Sully	J. J. Rousseau	Maria Louisa, Empress of France
Frederick the Great	Dr. Franklin	Madame Bonaparte
M. de Voltaire	Count de Mirabeau	Archduke Charles
Pope Pius	Bonaparte	Ex-Council Cambracensis

Ells Boy, with his favourite Hungarian Slave, and two most beautiful Circassians.

II. Remarkable Characters, Subjects, &c.
 Mademoiselle Brûlée de Peignoir, who foretold the French Revolution.
 Princess de Lamballe, who was murdered by the Revolutionaries Mob at Paris.
 Madame du Barre, the Mistress of Louis XV. who was guillotined at Paris.
 Madame S. Amaranthe, guillotined for refusing to be the Mistress of Robespierre.
 Charlotte Cordé, who suffered by the guillotine, for the Assassination of Marat.

III. Curious and Interesting Relics, viz.
 The SHIRT of HENRY IV. of France, in which he was assassinated by Ravillae, and an accurate Portrait of RAVILLAC himself, with various original Documents relating to that Transaction.
 A SMALL MODEL of the Original FRENCH GUILLOTINE, with all its APPARATUS.
 Two Picturesque MODELS of the BASTILE in Paris; one representing the Fortress in an entire state, the other as destroying by the Revolutionists.
 COUNT DE LORGE, who was confined twenty years in the Bastille.

TRULY WONDERFUL, AND BEST CONSERVED EGYPTIAN MUMMIES
 EVER SEEN IN EUROPE.
 Proved by the Hieroglyphicks upon the Swathe, to be the Body of the Princess of MEMPHIS, who lived in the reign of Sesostris, King of Egypt, A. M. 2515, 1841 years before Christ, being actually 2293 years old.

SMALL CABINET PORTRAITS IN WAX,
 By the celebrated COURTIUS, of Paris, viz.
 The Dying Philosopher Socrates—The Death of Cleopatra, Queen of Egypt—Louis XV. and his Queen—Louis XVI. and the Duc d'Orléans—Monsieur Voltaire—Medallion of Bonaparte—Shepherd and Shepherdess, &c.

Open every Day from Ten o'Clock in the Morning till Ten at Night.
ADMITTANCE — ONE SHILLING.
 A Free Ticket (not transferable) Price 5s. will admit a Person any time during the Exhibition.
 * * All kinds of old fashioned Dresses and Paste Stones bought.

Meyler and Son, Printers, Herald-Office, Bath

By permission of the Right Worshipful the Vice-Chancellor, and the Worshipful the Mayor and Magistrates.

Lately arrived from the Town-Hall, OXFORD, where it was patronized by the Vice-Chancellor, by the City and County Magistrates, and was visited by Ten Thousand Persons, and last from the Assembly-Room, STAMFORD.

Entirely New Exhibition
WILL BE OPENED IN THE
TOWN-HALL, CAMBRIDGE,
Which will be fixed up to represent the Throne-Room, Carlton Palace.
On WEDNESDAY EVENING NEXT, November 3, 1824,
When the whole of the Receipts taken on that Evening will be given for the
BENEFIT of ADDENBROOKE'S HOSPITAL.

Magnificent Promenade.
SPLENDID
CORONATION GROUPS,
Which have been lately viewed in Liverpool, Manchester, in the Theatre Royal, Birmingham, Assembly-Rooms, Cheltenham, and Foulton, Bristol, and lately in the Bazaar at Bath, by upwards of 150,000 Persons.

MADAME TUSSAUD,
ARTISTE.
Niece to the celebrated COURBIS of Paris, and Artiste to her late Royal Highness Madame Elizabeth, patronized by his Royal Highness the Duke of York and her late Royal Highness the Duchess of York, by his Majesty LOUIS XVIII. and the late Royal Family of France, by her Grace the Duchess of Wellington, and many Families of the first distinction; has the honour to announce to the Ladies and Gentlemen of the University, County, and Town of CAMBRIDGE, that by the kind permission of the Mayor and Magistrates, she will have the honour to exhibit her Collection in the Town-Hall, which will be fixed up in a superior style of elegance, and where she hopes to meet with that patronage which it will be her pride to merit.

The Collection consists of a **MAGNIFICENT GROUP**, representing
The CORONATION of his most gracious MAJESTY GEORGE IV.
Which, for splendour of effect and correctness of Likeness, she flatters herself has never been equalled.

DESCRIPTION.—It represents his Majesty upon the Throne, habited in his magnificent Crimson-velvet Robes of State, as worn upon that august occasion, taken from the most authentic sources, (the Likeness taken from Life within the last Ten Years), supported on his right hand by the Duke of York, in his Robes of State, and his Grace the Archbishop of Canterbury, in his rich Velvet Robes; on his left, the Figure of his Royal Highness the Prince of Cobourg, in his splendid Robes of the Order of the Garter; his Grace the Duke of Wellington, habited in his Robes of State; and also a magnificent Figure of the Champion, in a suit of real armour; the whole surrounded by three beautiful Allegorical Figures, representing Britannia, Minerva, and Concordia; got up in such a manner as must excite the approbation of a liberal public.

SECOND GROUP.—A Representation of the
Coronation of Bonaparte,
Copied from a celebrated Picture by David.

DESCRIPTION.—The moment chosen, is the time when Bonaparte, contrary to all precedent, crowned himself. It represents him in the act of placing the Crown on his head, dressed in the magnificent Costume as worn by him at his Coronation; also a beautiful Figure of his Empress, Josephine, who is seen kneeling at the foot of the Altar, accompanied by a Page. On the Altar is represented his Holiness, Pope Pius VI, giving his benediction, supported by the celebrated Cardinal Fesch (Bonaparte's Uncle), and Prince Rossini (Bonaparte's favourite Mameluke), in the attitude of proclaiming his authority, attended by a Mameluke.

THIRD GROUP.—(Taken from the History of Scotland)—Represents
MARY QUEEN of SCOTS
ABDICATING THE CROWN OF SCOTLAND.

DESCRIPTION.—It represents her, at the moment of hesitating to abdicate, being alarmed by the brutal conduct of Sir James Hamilton, who stands opposite to her. Next to him is a Figure of Lord Melville, interceding to appease the Baron; and behind the Queen is a venerable Figure of an Ancient Monk, who is in an attitude of indignation at seeing his Mistress treated. The Likenesses and Costume of the above Groups have been faithfully copied from an Original Picture in the Palace, Edinburgh.

There will be a **PROMENADE** every Evening from Six till Ten o'clock; upon which occasion a **Select MILITARY BAND** will be in attendance.

CHARACTERS AS FOLLOW.—THE FULL-LENGTH PORTRAIT MODELS OF
His late Most Gracious Majesty GEORGE III. and her late Majesty QUEEN CHARLOTTE.
HIS PRESENT MAJESTY GEORGE IV.
Her late Majesty Queen Caroline.—Her late Royal Highness Princess Charlotte of Wales, (the late Royal Highness the Prince of Wales's daughter)—His Royal Highness the Duke of York—His late Majesty, His Imperial Majesty, Alexander of Russia.—and Ferdinand VII. of Spain.

Admiral Lord Nelson.	Rev. John Wesley.	Prison Charles Stuart, the Pretender.
Field-Marshal Vis. Walpole.	W. Pitt, Founder of Penitentiaries.	Mary Queen of Scots.
Right Hon. William Pitt.	The celebrated Queen Elizabeth.	An Ancient Monk.
Right Hon. C. J. Fox.	The immortal William Shakespeare.	Baron Rossini—Lord Melville.

The celebrated **BARON EMANUEL SWEDENBORG.**
Portrait Likeness of the Rev. JOHN CLOWES, of St. John's Church, Manchester, and late Fellow of Trinity College, Cambridge, taken with permission from Life, within the last two years.

THE ARTIST.—Mr. J. P. KEMBLE, in the character of Coriolanus.
The celebrated Mrs. SIDDONS, in the character of Queen Catherine.
The late celebrated **DEY of ALGIERS**, in an attitude of Defence.—B. BERGAMI.

The other Subjects comprising this unique Exhibition, consisting of Portrait Characters, in Full Dress, as large as Life, correctly executed, may be classed as follows:

His Most Christian Majesty **LOUIS XVIII.**—The **DUCHESS d'ANGLOULEME.**
The late **ROYAL FAMILY of FRANCE**, taken from Life, viz. the King, Queen, and Dauphin, and the Archduke Charles of Austria.
Pope Pius VI.—Henry IV. of France.—Duc de Sully.—M. Voltaire.
Napoleon Bonaparte.—Madame Josephine Bonaparte.
Official Facha.—One of Bonaparte's Mameluke Guards.—Prince Rossini, Bonaparte's favourite Mameluke.—Gen. Washington.—Dr. Franklin.

Remarkable Characters, Subjects, &c.
AN OLD COQUETTE, WHO TEASED HER HUSBAND'S LIFE OUT.
Two beautiful Infants—small Child of Portraits, in Wax, by the celebrated Courbis of Paris, viz. the Dying Philosopher, Socrates—Death of Cleopatra, Queen of Egypt—Louis XV. and his Queen—Louis XVI. and the Duc d'Orleans.—Mons. Voltaire—Medallion of Bonaparte—Shakespeare and Shakespeare's Son.

Biographical and Descriptive Sketches of the Figures, to be had at the Town-Hall, price Sixpence.
MADAME TUSSAUD, in offering this little Work to the public, has endeavoured to blend utility and amusement. It contains a general outline of the History of each Character represented in the Exhibition, which will not only greatly increase the pleasure to be derived from a mere view of the Figures, but will also convey to the minds of Young Persons, much biographical knowledge, a branch of education universally allowed to be of the highest importance.

* * * Open every Day from Eleven till Four, and from Six till Ten.
Admittance, ONE SHILLING & SIXPENCE.—Children under 12 years of age, ONE SHILLING.
Ladies and Gentlemen are particularly requested not to touch the Figures.

THE FOLLOWING HIGHLY-INTERESTING FIGURES & OBJECTS,
consequence of the peculiarity of their appearance, are placed in an adjoining situation, and are well worthy the inspection of Artists and amateurs; taken by order of the National Assembly, by MADAME TUSSAUD.

The celebrated **JOHN PAUL MARAT**, one of the leaders of the French Revolution, taken immediately after his assassination by Charlotte Corday.—The four Suffering Heads: **ROBESPIERRE, CARRIER, FOUQUIER-TREVILLE, and HERBERT**, were taken immediately after execution.—The celebrated **COURT de LORGE**, who was executed twenty years in the Bastille, taken from Life.

CURIOUS AND INTERESTING RELICS, &c.
THE SHIRT of **HENRY IV.** of France, in which he was assassinated by Ravallin, with various Original Documents relating to that transaction.—A small Model of the Original **FRENCH GUILLOTINE**, with its Apparatus.—A Model of the **BASTILLE in PARIS**, in its entire state.

An accurate Likeness of **JOHN THURTELL**, from Life, taken during his Trial.

AN EGYPTIAN MUMMY.
Taken by the Hieroglyphics upon the Swathe, to be the Body of a Princess of Memphis, who lived in the Reign of Sesosis, King of Egypt, A.M. 2525, 1491 Years before Christ, being actually Three Thousand Three Hundred and Ten Years old.

The Additional Royal FLUTE, and Double and Single FLAGEOLET, taught by the Leader of the Band.

HODGSON, PRINTER, CAMBRIDGE.

To be seen in Exeter Change in the Strand,
as well in Christmas and other Holidays, and at all other Times, tho' the
Change be shut, only then you must go in at that end towards Charing Cross.

Just
finish'd,
and to be
seen. The present
COURT of ENGLAND,
in Wax, after (and as
big as) the Life, in the
Inner-Walk of Exeter Change
in the Strand, much exceeding, tho'
both made by the most deservedly famous
Mrs. MILLS, whom in that Art all ingenious
Persons own had never yet an equal. The Names
of the Chief Persons, are the Queen, his Royal
Highness Prince George, the Princess Sophia, his Grace
the Duke of Marlborough, the Countess of Manchester,
the Countess of Kingston, the Countess of Musgrave, &c.
As likewise the Effigies of Mark Anthony, naturally
acting that which rendered him remarkable to the
World: Cleopatra, his Queen; one of her
Egyptian Ladies. Oliver Cromwell in
Armour: the Count Tollemach: with ma-
ny others too tedious here to men-
tion. To be seen from 9 in the
Morn, till 9 at Night. You
may go in at any of the
Doors in the Change,
and pass thro' the
Hatter's Shop in
the Outward
Walks.

There is the Effigies of a Comedian, walking behind the Queen.

Note.—The Prices are Six Pence—Four Pence, and Two Pence a Piece.

☞ Persons may have their Effigies made of their deceas'd Friends, on
moderate Terms.

The Royal Court of England: Or, The Moving Wax-Work. Being in Number, One Hundred and Forty Figures, all as Big as the Life, Richly Drest, and Composed in History: Which are as follows:

Her most excellent Majesty **Queen Anne**, sitting in a Chair of State, attended by Dukes, Earls, Lords spiritual and temporal, with Court Ladies, and Maids of Honour, Gentlemen, Pages, and Yeomen of the Guards: With a lively Representation of the most renowned Kings, Queens, and Princes that have been fam'd for Virtue, Wit and Beauty, with an account of their Lives and Reigns, all drest in those ancient Habits then in Fashion. **King Charles I.** upon the Fatal Scaffold, attended by **Dr. Juxon**, bishop of London, the **Lieutenant of the Tower**, and **Executioner**; with an account of his dying Speeches. – **King Charles II.**, the Effigies of **Queen Catherine**, being taken from her own face, lying on a Bed of State, in a Mausoleum, drest in her royal Robes, richly adorned with silver Banners, Wax Tapers, and Escutions suitable to the Solemnity; the High Altar is surrounded with her Clergy in their several Orders, paying their devotion to the deceased Mistress, according to the custom of the Romish religion. – **King William** and **Queen Mary**, his Royal Highness the **Duke of Gloucester**. – The **Dukes of Monmouth** and **Grafton**. – The Two **Young Princes** that were smother'd in the Tower. – **Jane Shore** doing Pennance. **Harmonia**, a Roman Lady, whose Father was sentenced to be starv'd to Death in Prison, was preserved by sucking his daughter's Breast. – The Chaste **Nuns of Somersetshire**, who cut off their Noses and Upper Lips to preserve their Virgin Vow. – The Turkish Seraglio, or the Tyranny of **Mahomet III.** with the Death of **Igrene**, Princess of Persia. – The Life and Reign of Queen **Voaditia** [Boadicea], with the Tragedy of the **Royal Maids**. – The Temple of Apollo, with the Vision of **Augustus Caesar**, and the Prophecies of Six famous **Sybills**. – The **Fatal Sisters**, that spin, reel, and cut the Thread of Man's Life. – In Moving Figures, an **Old Woman** opens a Door, and seeing **Father Time** with an Hour Glass near run out, she shuts it again, not willing to dye yet; and Time shakes his Head and Glass with sorrow, to see Old Age so unwilling to consider their Latter End. One **Figure** walking up and down the room, moving the Head, Hands and Eyes, that nothing but Life can exceed. With other Pieces of Clock-Work, and Rarities, too tedious to insert here. All made by Mrs. Salmon, who Teaches the full Art, and sells all sorts of Moulds and Glass Eyes, with other Materials: and takes off any Gentlemen or Ladies Faces, either Living or Dead. To be seen at the Golden Salmon, in St. Martin's, near Aldersgate.

The Famous Temple of Diana: Or, The Ephesian Goddess, Richly Adorned with Silver Chaplets hanging on Golden Pillars, with other Curious and Noble Ornaments.

In the Inner Arch of this Temple under a Canopy of State, stands the **Golden Shrine of Diana**, attended by **Her Virgin Priestesses**, each in their several Order; and at the High Altar is represented the **Priestess Ephigenia**, as the Chief Priestess, ready to Sacrifice the **Prince Orista**, with the Manner of his Escape, and the Destruction of those Heathen-Rites. The Effigie of **Queen Heccuba**, that Dreamt [sic] she brought forth a Flaming Brand, that set all Troy on Fire, and soon after she was deliver'd of Prince Paris, which proved the Destruction of that famous City. The Fair **Ardelia**: Or, The Arcadian Shepherdess, with a Scene of Nymphs and Shepherds. The Victory of **Queen Thomira**, with the overthrow of **Cyrus** the great, who in her Camp Royal, Commanded the Head of Cyrus to be brought, and in her Presence to be thrown in a Caldron of Blood, using these Words; Blood thou hast Thirsted for, Drink now thy Fill. Then you will see the Beautiful **Oritha**, a Sea Nymph, persu'd by a Satyr, and the Manner how she was Metamorphos'd, or transform'd into a Tree. The next Scene is a vast **Sea-rock**, enrich'd with Pearls, precious Stones, and Currel, and contains six Caves, out of which you will see a **Hermit**, Moving backwards and forewards in a Praying Posture; and from another Clift of this Glorious Rock appears, a **Syren** or Mer-Maid, that waves about and disappears. The Virgin **Bride of Thistle-worth**, with the Figure of an **old Man**, that if any Gentleman or Lady, will listen to him, they will hear him whisper Words distinctly to be understood; the like was never made nor seen before, and the whole Composture of these Histories, doth much Exceed all that has been yet made by Mrs. Salmon, who is Removed from St. Martins-le-Grand, to the Golden-Salmon at Temple-Bar, near St. Dunstons Church, which is more convenient for the Qualities Coaches to stand unmolested.

Vivat Reginae.

The Royal Off-Spring: Or, the Maid's Tragedy Represented in Wax-work, with many Moving Figures and these Histories Following.

King Charles the First upon the Fatal Scaffold, attended by **Dr. Juxon** the Bishop of London, and the **Lieutenant of the Tower**, with the **Executioner** and **Guards** waiting upon our Royal Martyr. The Royal Seraglio, or the Life and Death of **Mahomet** the Third, with the Death of **Irenia** Princess of Persia, and the Fair Sultanness **Urania**. The Overthrow of Queen **Voaditia** [Boadicea], and the Tragical Death of her two Princely **Daughters**. The Palace of **Flora** or the Roman Superstition. The Rites of **Moloch**, or the Unhumane Cruelty, with the manner of the **Canaanitish Ladies**, Offering up their First-born Infants, in Sacrifice to that ugly Idol, in whose Belly was a burning Furnace, to destroy those unhappy Children. Margaret **Countess of Heningbergh**, Lying on a Bed of State, with her Three hundred and Sixty-Five **Children**, all born at one Birth, and baptized by the Names of Johns and Elizabeths, occasioned by the rash Wish of a poor beggar Woman. **Hermonia** a Roman Lady, whose **Father** offended the Emperor, was sentenced to be starved to Death, but was preserved by Sucking his Daughter's Breast. **Old Mother Shipton** the Famous English Prophetess, which fortold the Death of the White King; All richly dress'd and composed with so much variety of Invention, that it is wonderfully Diverting to all Lovers of Art and Ingenuity. All made by Mrs. Salmon, to be seen near the Horn-Tavern, in Fleet-Street.

VIVAT REGINAE

A T

Mrs. SALMON's ROYAL WAX-WORK, in Fleet-Street.

1st Room. **I**S. to be seen a beautiful Rock, enriched with Pearls, Corals, and rich Stones. It contains six Caves, out of which you see Hermits moving, Mermaids waving; *Peter* the wild Boy; the *British* Giant, or King *Arthur* of the Round Table, with his Queen, whose Bodies were found entire 400 Years after they had been buried. A *Dutch* Christening. The *Cherokee* King, with his two Chiefs. The fair Princess *Andromeda*, who was chained to a Rock, to be devoured by a Sea-Monster. King *Henry VIII.* introducing to Court *Anna Bullen*, to the great Dislike of Queen *Katherine* and Cardinal *Wolsey*.

2d Room. The happy Union of the Red Rose and the White Rose, in the Marriage of King *Henry VII.* with the Princess *Elizabeth*, Daughter to *Edward IV.* of the House of *York*; with the Bust of his late Majesty King *George II.* Also many Figures, of various Sorts.

3d Room. *Margaret*, Countess of *Hannenburg*, who was delivered of 365 Children at a Birth, occasioned by a rash Wish of a poor Beggar Woman. *Marc Antony* and *Cleopatra*, with their two Twin Children weeping over them, and their proper Attendants. The brave *Charalacus*, Prince of *South-Wales*, who, to redeem his Country from the Bondage of the *Romans*, withstood a mighty Army; being overcome, was led in Triumph to *Rome*. The chaste Nuns of *Collingham*, who slit up their Noes and upper Lips to preserve their Virgin Vow, when the *Danes* invaded this Land. A fine Representation of his Majesty King *Charles I.* giving his Blessing to his three Children, the Lady *Elizabeth*, the Duke of *York*, and the Duke of *Gloucester*, the Day before his Execution: Also *Mary*, Queen of *Scots*, with her Son King *James I.* crowned at Four Years of Age; with the Queen of *Bohemia*, Sister to King *Charles*, and their proper Attendants. A fine Representation of the chaste *Susanna*, accus'd by the two Elders of Adultery; but, by the Wisdom of *Daniel* the Prophet, her Innocency appears: With *Joachim* her Husband, and her Children; *Chelcias* her Father, and her Mother; with many of her Kindred, and her Nurse.

4th Room. The magnificent Tent of King *Darius*, that was taken by *Alexander* the Great; wherein is to be seen his Mother, his Queen, and two Daughters, with the little Prince his Son, and all their Attendants. Queen *Elizabeth*; with Lady *Margaret Russel*, who pricked her Finger and bled to Death. *Campbell*, the dumb Fortune-Teller; and an old Maid and her Sweetheart: With several other Histories. All made by Mrs. SALMON, at the Golden Salmon, near St. Dunstan's Church, in Fleet-Street. There being four Rooms, 12d. each Person.

D10 Ankündigungszettel für Mrs. Salmon's Royal Wax-Work, Juni 1785

BALLADS AND BROADSIDES, BL: 1850.C.10 (152)

At Mrs Salmon's Royal Wax-Work (No. 189, in Fleet-Street)

1st Room. Is to be seen a beautiful Rock, enriched with Pearls, Corals, and rich Stones. It contains six Caves, out of which you see **Hermits** moving, **Mermaids** waving; **Peter the wild Boy**; the British Giant, or **King Arthur** of the Round Table, with his **Queen Gunira**, whose Bodies were found entire at Glastonbury 600 years after they had been buried. **Jeoffroy de Monmouth**, the first English Writer. A **Dutch Merry-making**. The **Cherokee King**, with his **Chief John the Painter**, The fair Princess **Andromeda**, who was chained to a Rock, to be devoured by a Sea-Monster. King **Henry VIII.** introducing to Court **Anna Bullen**, to the great Dislike of **Queen Katherine** and **Cardinal Wolsey**. The chaste **Susanna** and the **Two Elders**, in the Garden.

2d Room. The happy Union of the Red Rose and the White Rose, in the Marriage of **King Henry VII.** with the Princess **Elizabeth**, Daughter to Edward IV. of the House of York. A fine figure of **Mrs. Salmon**, who invented and made this Wax-Work; three of her **Children**. Princess **Sophia**, King James the First's Daughter, Sister to the Queen of Bohemia. The **Humours of Covent Garden**. A **Sailor and his Sweetheart**. A fine bust of **King Charles I.** **Old Maids and Old Batchelors**; with many other figures. Fine Wax-Fruit, &c.

3d Room. The magnificent **Tent of King Darius**, that was taken by Alexander the Great; wherein is to be seen his **Mother**, his **Queen**, and two **Daughters**, with the little Prince his **Son**, and all their Attendants. **Queen Elizabeth**; with **Lady Margaret Russel**, who pricked her Finger and bled to Death. **Campbell**, the dumb Fortune-Teller, and an **old Maid and her Sweetheart**. A **Masquerade**. His Royal Highness the late **Duke of York**, lying in State.

4th Room. A fine Representation of the **Death of Werther**, attended by **Charlotte** and her **Family**. **Jenny** from Auld Robin Gray. **Margaret, Countess of Hannenburgh**, who was delivered of 365 **Children** at a Birth, occasioned by a rash Wish of a poor Beggar Woman. A **Dutch Christening**. The brave **Charactacus**, Prince of South-Wales, who, to redeem his Country from the Bondage of the Romans, withstood a mighty Army, but being betrayed by **Cartismandua**, Queen of the Brigantes, being overcome, was taken Prisoner, led in Triumph to Rome, and presented to **Claudius Caesar**. The chaste **Nuns of Collingham**, who slit up their Noses and upper Lips to preserve their Virgin Vow, when the Danes invaded this Land. **Marc Anthony** and **Cleopatra**, with their two Twin **Children** weeping over them, and their proper **Attendants**.

The whole consists of upwards of Two Hundred Figures as large as Life. – Admittance One Shilling each Person.

The Exhibition is open from Eight in the Morning to Nine at Night.

N.B. Masks and Wax-Figures made, mended and cleaned here.

I. §I. Exact Likenesses taken from Dead Faces on reasonable Terms.

A T
Mrs. SALMON'S ROYAL WAX-WORK,
(No. 189, Fleet-Street.)

1st Room. **I**S to be seen the horrible Cells of the Bastile, with the Prisoners in Confinement, and the Man in the Iron-Mask; a beautiful Rock, ornamented with Pearls, Corals, and rich Stones. It contains six Caves, in which are seen Hermits moving, Mermaids waving; *Peter*, the wild Boy; the *British Giant*, or King *Aribur* of the round Table, with his Queen *Ganira*, whose Bodies were found entire at *Glastonbury* 600 Years after they had been buried. *Jeffrey of Monmouth*, the first *English* Writer. A *Cherokee* King, with his Chief. The fair Princess *Andromeda*, who was chained to a Rock, to be devoured by a Sea-Monster. King *Henry VIII.* introducing to Count *Anna Bullen*, to the great Dislike of Queen *Katherine* and Cardinal *Wolsey*. The chaste *Susanna* and the Two Elders, in the Garden. *Jenny* from *Auld Robin Gray*. A fine Representation of Mr. *Henderjon* in *Macbeth*, with the Witches, Ghosts and Machinery.

2d. Room. The happy Union of the Red Rose and the white Rose, in the Marriage of King *Henry VII.* of the House of *Lancaster*, with the Princess *Elizabeth*, Daughter of King *Edward IV.* of the House of *York*. A fine Figure of Mrs. *Salmon*, who invented and made this Wax-Work; three of her Children. Princess *Sophia*, King *James* the First's Daughter, Sister to the Queen of *Bohemia*. A Sailor and his Sweetheart. A fine Bull of King *Charles I.* Old Maids and Old Bachelors; with many other Figures. Fine Wax-Fruit, &c.

3d. Room. The magnificent Tent of King *Darius*, taken by *Alexander* the Great; wherein is to be seen his Mother, Queen, and two Daughters, and the little Prince his Son, and all their Attendants. Queen *Elizabeth*, with Lady *Margaret Ruffel*, who pricked her Finger and bled to Death, *Campbell*, the dumb Fortune-Teller. An Old Maid and her Sweetheart. A Masquerade. His Royal Highness the late Duke of *York*, lying in State.

4th. Room. A Striking Likeness of the late Rev. *John Wesley*. The Death of *Warrick*, attended by *Charlotte* and her Family. *Margaret*, Countess of *Hannenburg*, who was delivered of 365 Children at a Birth, occasioned by the rash Wish of a poor Beggar Woman. A Dutch Christening. The brave *Charactacus*, Prince of *South Wales*, who to redeem his Country from the Bondage of the Romans, withstood a mighty Army, but being betrayed by *Cartimandua*, was taken Prisoner, led in Triumph to *Rome*, and presented to *Claudius Caesar*. The chaste Nuns of *Collingham*, who slit their Noses and upper Lips to preserve their Virgin Vow, when the *Danes* invaded this Land. *Marc Anthony* and *Cleopatra*, with their two Twin Children weeping over them, and their proper Attendants. The Whole consists of upwards of Two Hundred Figures as large as Life.—Admittance One Shilling each Person.

The Exhibition is open from Eight in the Morning to Nine at Night.

N. B. Mask and Wax-Figures made, mended and cleaned here.



EXHIBITION OF
Wax Works,
At the Rotunda,
NEAR BLACKFRIARS BRIDGE.

— DOG —

AGHELA DE HOJOS, who has in her possession the
celebrated group of WAX FIGURES, connected with
THE HISTORY OF
SAMSON
AND
DELILAH,
Has just arrived from the Continent, and has opened her choice
collection in the
Long Room of the Surrey Rotunda.

SAMSON is a fine anatomical figure, for which great sums of money
have been offered. It was seen by Napoleon Bonaparte in 1813, and
so much admired, that he presented the celebrated artist, CABALE,
with a medal.

One of the attendants on DELILAH is the figure of an
OLD WOMAN
And a subject worthy of the notice of every artist.
The figures are of the life size, and perfect resemblances of human
nature.

In the collection, there is also a beautiful figure of the
GRECIAN DAUGHTER,
Being an exact representation of the noble father in prison, doomed
to starvation, with the daughter sustaining his life from her breast.


— DOG —

Admittance to Ladies and Gentlemen, One Shilling—Servants and
Children, Sixpence.

Open from Ten in the Morning till Ten at Night.

N. B.—It is requested that no Person will touch the Figures.

*Fruit and Refreshments may be had at the Bar, and in
the Coffee Room of the Rotunda.*



MADAME HOYOS'S
GRAND COLLECTION OF
Wax Work
NOW BEING EXHIBITED AT
110, High St. Portsmouth,
Next Door to the Bank of England.


THE FIRST GROUP CONSISTS OF THE
HISTORY OF SAMSON,
At the time of being betrayed into the hands of the Philistines, by Delilah. As an anatomical study, the figure is worthy the inspection of all Gentlemen of the Faculty, which after a thorough view of the Group is accompanied in your presence, and accurately described,—the head and breast are opened, and the interior is exposed, with the animal and vital parts, also the muscles, veins, and arteries of the left arm. It weighs, twelve in solid Wax, cost 400 guineas, and took the Artist two years to finish.

The Grecian Daughter and her Father.
Showing the tragic scene as it happened in a dungeon, when her Father a nobleman was condemned to die by starvation, perceiving her tears, by which means she saves his life, and for her filial affection, gains his pardon.
JANE SHORE AND THE BAKER.

THE IMMORTAL SHAKESPEARE,
THE ENGLISH POET,
And, Sir Walter Scott, the Scottish Novelist,
Napoleon Bonaparte in his last moments,
Giving his WILL to his faithful General, Bertrand, and the Abbot of the Island.
Two Beautiful Figures, of MARIA LOUISE, Bonaparte's Wife, and LEOPOLD MARIE, Consort of Leopold.
A correct Likeness of SIGNOR PAGANINI, the Violin Player.
PRINCESS CHARLOTTE & HER INFANT.
THE GREAT PATRIOT, EARL GREY.—POPE GREGORY XIV.
The King & Queen of the Sandwich Islands.
THE RUSSIAN GENERAL SUARROW,
This famous General is represented on his death bed, after a severe repulse from the Emperor, dying of a broken heart. This is the only Mechanical Wax Figure in the World, and so ingeniously wrought, that at the command of the attendant, it sits up in the bed and bows to the audience.
AN ELEGANT GREEK.
This is a curious Figure, representing an Esquimaux of the Bora Bora Tribe, in his own Country costume, with Fishbone, Clasp, &c.
THE ILL-FATED ITALIAN BOY.
Also the numerous Characters, BISHOP, WILLIAMS, CORLEW, and a variety of other Figures.

Also will be exhibited a Grand and Pleasing Series of Amusements, combining the French Theatres of Arts, consisting of
Dissolving Views & Fairy Dreams,
Which will appear and disappear to the astonishment of all present, viz.
The enchanted Cook.—The Skipping Girl.—Crazy Jane.
FIRE AT THE HOUSE OF LORDS
Bleeding Nun of Lindisburgh.
The exact model of the Guillotine, and the Execution of FIESCHI, for attempting to assassinate the King of the French.
THE GREAT IMMORTAL NELSON,
Appearing as large as Life, with "FAME" crowning him with a Wreath of Laurels.

Admission—Ladies & Gentlemen 6d.—Working Classes 3d.—Children 2d.
OPEN FROM TEN TILL TEN.
HOBBS, PRINTER, PORTSMOUTH.



Anatomical Representation
OF A
FEMALE FIGURE,
MODELLLED FROM THE
Venus De Medici,
BY
ANTONIO SERANTONI,
OF FLORENCE.

.. The arrangements for Ladies as usual.

This celebrated Anatomical Figure,
lately exhibited with so much success
at the Cosmorama Rooms, and the
Saloon of Arts, may now be viewed at
90, STRAND,
Opposite Southampton Street.
Open from 9 in the morning till 9 in
the evening.

Any eulogium of this extraordinary and most
interesting exhibition would be superfluous,
as its merits are highly attested by numbers of
the Faculty. Scientific persons, Ladies and
Gentlemen, who have repeatedly visited it;
however as there are still many who have not
yet seen it, we announce that the exterior of
the Model represents a Female Figure formed
from the Venus de Medicis, the interior exem-
plifies on dissection the various functions of the
Human Body, and displays to perfection the
order and beauty that prevail throughout the
works of the CREATOR, thus affording to those
who delight in the contemplation of the sublime
productions of Nature an opportunity of doing
so without witnessing the disgusting process of
the dissection of a natural subject.

EXHIBITED AT
90, STRAND.

Collis, Printer, 104, Bishopsgate Street Within.

1839

For the Inspection of the CURIOUS.

At the L Y C E U M,
Near EXETER CHANGE, in the STRAND,
I S A N
ENTIRE NEW EXHIBITION,
Just arrived from P A R I S,
Containing a C A B I N E T
O F
R O Y A L F I G U R E S.

MOST curiously moulded in Wax, as large as Nature, and taken from Life by an eminent Artist, of the *Royal Academy*, at *Paris*. They consist of upwards of twenty Royal Personages, now living, as follow:

The EMPEROR of GERMANY, EMPRESS of RUSSIA, their MAJESTIES of FRANCE, SPAIN, and PORTUGAL, with their respective Families, dressed in their National Habits, in a most august and splendid Manner, all sitting *En Famille* at Table.

The KING of PRUSSIA and the PRINCE of ORANGE, at Table, in Council of War.

A SLEEPING VENUS, of exquisite Beauty.

HUNTING PARTIES of HENRY the IVth, with the Family of MEUNIER.

DIDO, QUEEN of TYRE.

VOLTAIRE, and other Figures, which are too numerous to be particularly specified.

The Whole forms an Exhibition which gratifies the Artist as much as it pleases the curious Inspector, from the different Figures being a most beautiful and correct Imitation of animated human Nature.

To be viewed for a short Time, every Day from ten in the Morning until eight in the Evening.
Admittance One Shilling.

N. B. A proper Interpreter of the *French*, *German*, and *English* Languages will attend, to answer any Questions of the Company.

♣ Ladies and Gentlemen may have their Portraits taken in either Wax, or Miniature, by this Artist. Those who would please to honour him with their Commands, are requested to apply to the Proprietor of the Cabinet.

Should the Portraits not be thought the most striking, and correct Likenesses, he will not expect any thing for his Trouble.

For the Inspection of the CURIOUS.
In the GRAND SALOON,
AT MR. ANSELL'S LARGE ROOM, SPRING-GARDENS;
CHARING-CROSS,
IS TO BE SEEN,
A Cabinet of beautiful Figures,
BEING AN EXACT
Representation of the SERAGLIO.

Most curiously moulded in Wax, as large as Nature, and taken from Life by that eminent Artist Mr. *Silvester*, late a Pupil of the *Royal Academy* at *Paris*. They consist of the *GRAND SIGNOR*, and many of the most *BEAUTIFUL TURKISH* and *ARMENIAN LADIES*, his own Mistresses, all richly dressed, and after the newest and most splendid Taste of their respective Countries.

Likewise

The KING and QUEEN of ENGLAND, in superb Dresse.

The PRINCE of WALES and PRINCESS ROYAL.

His Royal Highness the DUKE of YORK.

The EMPEROR of GERMANY, EMPRESS of RUSSIA, the FRENCH KING and QUEEN; the DAUPHIN of FRANCE, and his Sister the PRINCESS ROYAL; the KINGS of SPAIN, PRUSSIA, PORTUGAL and NAPLES, and the STADTHOLDER, with their respective Families, dressed in their National Habit, in a most august and splendid Manner, to the Number of more than THIRTY Royal Personages.

The celebrated Countess *Du BARRY*.

A *SLEEPING VENUS*, of exquisite Beauty.

A most beautiful *VENUS*, in full length, being the exactest Imitation of Nature ever seen, and has never appeared before.

Dr. *FRANKLIN*, and *VOLTAIRE*, that justly admired *French Genius*, who died at *Paris* in the Year 1778, aged 85, and had been in his Life-time an intimate Friend to *Pope*, *Congreve*, and *Young*.

The Countess de la MOTTE, so well known in the Cardinal de ROHAN's Affair, concerning the Necklace, and

La *MONVOISIN*, the celebrated Fortune-teller, confined in the same House where by the Charms of her Cards, she endeavours to comfort the Countess by promising her every day a favourable Alteration in her Condition.

And many other Figures which are too numerous to be minutely specified.

The Whole forms an Exhibition which gratifies the Artist as much as it pleases the curious Inspector.

To be viewed every Day from Nine in the Morning until Ten in the Evening.

Admittance One Shilling only.

N.B. Ladies and Gentlemen may have their Portraits taken in either Wax, or Miniature, by this Artist. Those who would please to honour him with their Commands, are requested to apply to the said Cabinet.

Should the Portraits not be thought the most striking, and correct Likenesses, he will not expect any Thing for his Trouble.

Just arrived from the LYCEUM, in the STRAND, LONDON,
A Cabinet of Beautiful FIGURES,
Now Exhibiting in the EXCHANGE, MANCHESTER, most curiously moulded in Wax, as large as Nature and taken from Life, by that eminent Artist Mr. Sylvester, late a Pupil of the Royal Academy at Paris.—They are all richly dressed in the newest and most splendid Taste, of their respective Countries.

THE PRINCIPAL CHARACTERS ARE,
THE KING and QUEEN of England, the PRINCE of WALES, the PRINCESS ROYAL, and the DUKE of YORK.
The EMPRESS of Russia, and the EMPEROR of Germany.
The French KING and QUEEN, the QUEEN of Naples, Sister to the Queen of France.
The late KING of Prussia.
Lord RODNEY and Lord HOOD, (whose Likenesses were taken at their own Request,) & the celebrated JOHN WESLEY.
Dr. FRANKLIN, and Mons. VOLTAIRE, that justly admired French Genius, who died at Paris, in the Year 1778, aged 85.
The Countess DE LA MOTTE, LA MONVOISIN, the celebrated Fortune Teller.
A SLEEPING VENUS, of exquisite Beauty.
To the above are since added, WARREN HASTINGS, Esq. late Governor General of Bengal.
The Hon. CHARLES JAMES FOX.
Likewise, the exact Representation of Lord GEORGE GORDON, who is now confined in Newgate, and taken at his own Request. He is represented wearing a long Beard, and every way according to the Jewish Persuasion.
A CHILD, seventeen Months old, an exact Model from Nature.
The Right Hon. WILLIAM PITT, Chancellor of the Exchequer.
To be viewed every Day from NINE in the Morning till TEN in the Evening. To gratify the Public in general, Admittance 6d. & Children half Price.—This Exhibition closes in a Fortnight,
N. B. The crowned Heads are all in their Court Dresses, and the Admirals in their Uniforms.

THE GRAND LONDON EXHIBITION OF
Royal WAX WORK,
 WITH NEW DRESSES AND DECORATIONS,
67, FLEET STREET,
 THE CORNER OF WATER LANE.

FIRST ROOM.
 The Emperor of all the Russias—Archduke Charles of Austria—Lord Hood, Governor of Greenwich Hospital—Colonel Howard—Right Hon. C. J. Fox—Right Hon. William Pitt—Field Marshal the Duke of Wellington—the late Lord Howe—Lord Harvey—Mr. Bouchier, the lucky gamester, who won 20,000l. with the single toss up of a shilling—Mr. Grimaldi of Covent Garden Theatre—an officer of the 15th Regiment of Hussars—Henderson the player—Shakespeare—A highly-finished likeness of Field Marshal Blücher—Joanna Southcott, the famous Prophetess—Milton, composing Paradise Lost, with his two daughters—Sir Francis Burdett—Colonel Wardle—Bonaparte—Maria Louisa of Austria, late Empress of France—Rev. Mr. John Wesley—Two beautiful Children, &c. &c.

SECOND ROOM.
 A striking likeness of Oliver Cromwell, done from a scarce model—Bellingham, the assassin, loaded with chains in a grated dungeon, &c.

THIRD ROOM.
 William Penn, founder of the province of Pennsylvania, in America—Dr. Douglas, late Bishop of Salisbury—the Rev. Mr. Mason—Gen. Sir John Moore, as mortally wounded at the battle of Corunna, in Spain, supported by his Officers, on a scale as large as life—The celebrated Mr. Daniel Lambert, of Leicester, who weighed 53 stone 11lb—Tom Payne—A fine figure of Guy Fawkes—Mary Ann Archaumont, the old French fortune teller, aged 112—Lord Grenville—

Lieut. Hall, and his little sister—Fergusson, the Scotch poet, &c.

FOURTH ROOM.
 A fine likeness of his most gracious Majesty, George III.—her most gracious Majesty Queen Charlotte—his Royal Highness the Prince Regent—the Princess of Wales, with the young Princess Charlotte, their daughter—Duke and Duchess of York—Dukes of Kent and Sussex—Duchess of St. Alban's—Lord Nelson, Prince Plafoff—Unfortunate Lady Jane Grey, Queen of England during a short period, beheaded in the Tower in the middle of the 15th century—Madame Recamier—A Lady of distinction—Nurse and seven young children—A party of Gentlemen and Ladies playing at Cards.

FIFTH ROOM.
 A most curious figure of Daniel Dancer, Esq. the Miser, who starved himself to death to save money—Christophe, King of St. Domingo—An Indian Princess—The late Empress of Russia—The present Empress of Russia—The Duchess of Oldenburgh—Major Andre—Lady Dacre, the celebrated pattern of conjugal fidelity—Sir William and Lady Tempest—The old Duke of York, laying in state—A Bacchante—Marshal Ney—Representation of the Indian Jugglers—Daniel Defoe—Thomas Blood, who stole the Regalia from the Tower of London—Hon. Miss Vane, who was unfortunately burnt to death through her clothes accidentally catching fire—Lord Rivers beheaded at the time of the Scotch rebellion—A present likeness of his Most Gracious Majesty George III. &c. &c. &c.

The whole together forms a Grand Collection of Distinguished Characters, curiously moulded in Royal Wax-work; presenting to view a most brilliant, splendid and highly gratifying exhibition of figures as large as life. No expence has been spared by the Proprietor. The likenesses are all finished in the best style; and it is allowed to be the finest Exhibition of the kind in the world.—Open from Ten till Dusk.

Admittance, One Shilling each Person.

NOW EXHIBITING,
4, Leicester Square.
Mr. MONTANARI'S
 Splendid and entertaining numerous collection of
WAX WORK
FIGURES.

Forming the most magnificent collection of Models ever exhibited to the Public, which have been honored with repeated Visits of the Royal and Imperial Families of Great Britain and France, and for which the Proprietor and Artist was awarded

TWO PRIZE MEDALS
 At the **GREAT EXHIBITIONS OF PARIS AND LONDON.**

The following are among the Collection:

DRAWING ROOM IN WINDSOR CASTLE,
QUEEN VICTORIA & PRINCE ALBERT,

Surrounded by the Members of their youthful and illustrious Family,
 Princess Royal, Prince of Wales, Alice Maud Mary, Alfred Albert
 Ernest, Helena Augusta Victoria, Louisa Catherina Alberta,
 Arthur William Patrick Albert, Leopold George Duncan Albert.

The Visit of
NAPOLÉON III & EMPRESS of the FRENCH

At the British Court, with the splendid Appointments used upon the occasion
 with H. M. the Queen and Prince Albert, &c. entertaining their Imperial
 Majesties.

BRITISH STATE BED,

Containing H. R. H. Prince of Wales when an Infant. This truly magnificent piece of workmanship surpasses any thing ever yet offered to the Public view, being one of the gems of the great Exhibition of 1851.

THE ROYAL COT,

Containing two of the Royal Children when young, and gained a Prize Medal at the Exposition.

A Startling Incident in the CRIMEA,

From the Paris Exposition. In this Group appear English, French, Turks, and Russians, each one in a belligerent attitude. This really beautiful Model has caused the highest eulogiums to be passed, by Gentlemen who have visited the Crimea, as to the correctly delineated countenances of the Russians, as well as those of our own and Allies.

SPANISH BULL FIGHT,

In six representations, from catching the Bull till his death.

1—Lasso of the Bull. 2—A Party of Torreadors, (infuriating the Bull with exploding bandarillos). 3—Wounding the Bull with Spear. 4—Dexterous Feat of causing the Bull to stumble. 5—Mata lor preparing to kill the Bull. 6—Dragging the Dead Bull out of the Arena.

INDIAN CHIEFS

In the act of taking the scalp of a white trader, stealing a white child for Cannibalism, killing Tigers, &c. Manners, habits, and pursuits of the

MEXICANS,

The race from which the Aztec Legislators were extracted. Servants, Mechanics, Fish Dealers, Water Carriers, Net Sellers, Vegetable Dealers, &c.

OSCEOLA,

The celebrated Chieftain of the Seminole Tribe, which carried on War with the United States for encroaching on his territory, and acquired a name that sounded in the remotest part of America and amongst the Indian Tribes to the rocky mountains. He appears severally in his war dress and civilised Costume.

MODEL OF SEBASTOPOL,

With its Forts, Batteries, &c. Also a great variety of others, which the limits of this bill will not permit mentioning, and must be seen to be appreciated.

APPROPRIATE MUSIC.

Ladies and Gentlemen's Schools only admitted at reduced prices by previous application to the attendant at the Rooms.

Open daily from 10 till 10.

Admission, - **6d.**

G. STUART, Painter, 39, Regent Street, Haymarket.

2 May 1856

Verzeichnis der Abbildungen

Abb. 1 Ebenezer Landells nach Hablot K. Browne: „Mrs. Jarley an der Kasse zu ihrer Ausstellung“, Holzstich, 1841; Illustration in der ersten Buchausgabe.....	9
Abb. 2 George Cruikshank: „Madame Tussaud beside herself“, Radierung [?], 1847; in: Comic Almanach 1847.....	9
Abb. 3 Der abgeschlagene Kopf von Marie-Antoinette, Wachs (1919), <i>Madame Tussaud's</i> , London.	18
Abb. 4 Die abgeschlagenen Köpfe von Ludwig XVI. und Marie-Antoinette, Wachs (1972), <i>Madame Tussaud's</i> , London.	19
Abb. 5 König Ludwig XVI. und Königin Marie-Antoinette von Frankreich, Wachsfiguren (Detail, 1974), <i>Madame Tussaud's</i> , London.	19
Abb. 6 Die abgeschlagenen Köpfe von Marie-Antoinette und Ludwig XVI., Wachs (1984), <i>Madame Tussaud's</i> , London.	20
Abb. 7 Die abgeschlagenen Köpfe von Fouquier-Thinville, Marie-Antoinette, Ludwig XVI. Hébert und Robespierre, Wachs (1996), <i>Madame Tussaud's</i> , London. ..	20
Abb. 8 George Cruikshank: „I dreamt that I slept at Madame Tussaud's“, Kupferstich [?], 1847; in: Comic Almanach 1847.....	33
Abb. 9 H.: Le Sallon de Curtius, aus einem Almanach, um 1782, Kopie in MTA.....	46
Abb. 10 Anonym: Sallon de Curtius, aus einem Almanach, wohl 1786, Paris, BNCE: Va 231 c.	46
Abb. 11 J. François Janinet: „Événements du 12 juillet 1789: le matin. Curtius délivre les Portraits de Mgr le Duc d'Orléans et de M. Necker...“, Aquatinta, 1789-1791, Paris, MC: R.G. 3745, de Vinck Nr. 1507.	54
Abb. 12 Gußformen für die abgeschlagenen Köpfe von Ludwig XVI., Marie-Antoinette und Fouquier-Thinville in MTS, Gips (1998).....	73
Abb. 13 Gußform Marie-Antoinette (Abb. 12 Mitte) von innen.	73
Abb. 14 Paul Fischer: Madame Tussaud, Pastel [?], 1845, <i>Madame Tussaud's</i> , London.	86
Abb. 15 Williams und Hunt: <i>Madame Tussaud's</i> Ausstellungsgebäude auf einem Ankündigungszettel, 1886, Holzstich; GP: London Playbills, opp. S. 157.	90
Abb. 16 Williams und Hunt: <i>Madame Tussaud's</i> Ausstellungsgebäude, 1884, Postkarte, vor 1925.	90
Abb. 17 Madame Tussaud's Exhibition, Holzstich nach einer Zeichnung von Thomas Hosmer Shepherd vom März 1842, in: Pictorial Times, 11.5.1844, S. 293.	91
Abb. 18 Straßennetz in Großbritannien im Jahr 1828; in: Reader 1980.	97
Abb. 19 Anonym: Madame Tussaud and Sons Exhibition, Holzstich, 1840, Titelblatt von Sketches London 1840.	102
Abb. 20 Anonym: Great Room, Madame Tussaud's Exhibition, Holzstich auf einem Zeitungsausriß, um 1846; JJ: Waxworks 1.	103

Abb. 21 Joseph Pickford: Derby Assembly Rooms, Full Street, heute zerstört, 1762 begonnen, Photographie (Zustand um 1927); Local Studies Library; Derby.	104
Abb. 22a,b Robert Adam: Derby Assembly Rooms, Innenansicht, Photographien (Zustand um 1927); Local Studies Library, Derby.....	104
Abb. 23 Anonym: Stadtplan von Edinburgh, 1804; in: Edinburgh Directory 1804.....	106
Abb. 24 Anonym: Stadtplan von Edinburgh, 1816; in: Stranger's Guide 1816.....	107
Abb. 25 Anonym: Stadtplan von Edinburgh, 1829/30; in: Post Directory 1829/30.....	108
Abb. 26 Thomas Barber nach Thomas Hosmer Shepherd: Waterloo Place, Kupferstich; 1829, in: Modern Athens 1829.	108
Abb. 27 Henry Carter: Madame Tussaud und Madame St. Amaranthe, Holzstich, 1847; in: Pictorial Times, Bd. 10, Nr. 225, 3.7.1847, S. 5.	127
Abb. 28 Orlando Jewitt: Krönungsgruppe William IV., Holzstich, 1830; in: Sketches Duffield 1830.....	146
Abb. 29 Anonym: „Madame Tussaud her Wax Werkes. Ye Chamber of Horrors!!“, Holzstich [?], 1849; in: Punch, Bd. 17, 15.9.1849, S. 112.	154
Abb. 30 Totenportrait Carrier, Wachs (1919), <i>Madame Tussaud's</i> , London.....	155
Abb. 31 Totenportrait Robespierre, Wachs (1919), <i>Madame Tussaud's</i> , London.....	155
Abb. 32 William Burke und William Hare, Wachsfiguren (1919), <i>Madame Tussaud's</i> , London.....	157
Abb. 33 Sacro Monte, Varallo, Kapelle 33: Ecce Homo; Figuren von Giovanni und Melchiorre d'Enrico, ca. 1610; in: Langé/Pensa 1991.	166
Abb. 34 Kapelle 33, Detail.	166
Abb. 35 Sacro Monte, Varallo, Aufgang zu Kapelle 27 (1997).	169
Abb. 36 Sacro Monte, Varallo, Holzgitter der Kapelle 11 (1997).....	169
Abb. 37 Sacro Monte, Varallo, Kapelle 5: Ankunft der Weisen aus dem Morgenland. Figuren und Fresken von Gaudenzio Ferrari und Mitarbeitern, 1525-28 (1997).	170
Abb. 38 Anonym: „Mrs. Salmon's. Fleet Street (189, Fleet Street, London)“, Kupferstich, 1793, verlegt von Nicholas Smith.	182
Abb. 39 Anonym: Innenansicht der Wallfahrtskirche der Muttergottes auf dem Monte Giovino im Jahr 1624, aus einem Zyklus von 50 Gemälden über das Leben der Mary Ward, erstes Drittel 17. Jh. oder 18. Jh., Institut der Englischen Fräulein, Augsburg.	201
Abb. 40 Marco Moro: S. Maria delle Grazie, Curtatone, Lithographie, 1850, Biblioteca Comunale, Mantua.....	202
Abb. 41 Giovan Francesco de Acquanegra (attr.): Votivfiguren des Scharfrichters Giuannin d'la Masola und des Bäckers Rinaldo della Volta, 17. Jh. (restauriert), Santa Maria delle Grazie, Curtatone; in: Statue Votive 1999, S. 109.	205
Abb. 42 Rinaldo della Volta, Detail.	205
Abb. 43 Anonym: Effigies von Charles II., Wachsfigur, 1685 (Photo 1992), Westminster Abbey, Undercroft Museum, London.	208

Abb. 44 John Carter: Die Funeraleffigies in Henry V. Chapel, Westminster Abbey, lavierte Zeichnung, 1786, WAL.	211
Abb. 45 J.D.L.: „The Ragged Regiment – Waxwork effigies in Westminster Abbey“, Holzstich, 1872. Eigentlich zu sehen: die hölzernen Funeraleffigies; in: Graphic, 6.4.1872, S. 313.....	211
Abb. 46 Pierre Jacques [?] Feillet: Le Salon des Figures de Curtius, 1828, Lithographie, Paris, MC: Topo PC 150 D.	228
Abb. 47 Philippe Guillaume Mathé Curtius: Selbstbildnis [?], Wachsbüste, Paris, MC.	228
Abb. 48 Pschorrbräu-Haus mit Castan's Panopticum links vorne und Kaisergalerie mit Passage-Panopticum rechts hinten (1903); Landesbildstelle Berlin: II 4974. 245	
Abb. 49 Madame Sappe, Wachsfigur (1951), <i>Madame Tussaud's</i> , London.	247
Abb. 50 Die „Ruhmeshalle“ in Castan's Panopticum in der Kaisergalerie, Photographie von Hermann Rückwardt, 1886; in: Berlin Archiv 5081.....	249
Abb. 51 Schreckenskammer, Castan's Panopticum (1895); König/Ortenau 1962, S. 65.	250
Abb. 52 Gruppe südafrikanischer Zulus im Crystal Palace, Wachs- oder Gipsfiguren, Photographie von Henry Negretti und Joseph Warren Zambra, 1860er Jahre, Pitt Rivers Museum, Oxford.	258
Abb. 53 Anonym: „M[onsieur] Montanari's Mexican Figures“ [Wasserträger etc.], Holzstich [?], 1851; in: Exhibitor 1851, S. 290.	260
Abb. 54 Anonym: „M[onsieur] Montanari's Mexican Figures“ [Tanzende], Holzstich [?], 1851; in: Exhibitor 1851, S. 289.....	260
Abb. 55 Anonym: „Turkish Dinner Party“ in der Oriental and Turkish Exhibition, Holzstich; in: Illustrated London News, 14.8.1854.	263
Abb. 56 Anonym: „The Hareem“ in der Oriental and Turkish Exhibition, Holzstich; in: Illustrated London News, 30.9.1854.	263
Abb. 57 Die „Galerie“ feindlicher Uniformen auf der Berliner Kriegsausstellung, Photographie, 1916; Landesbildstelle Berlin: II 8444.	267
Abb. 58 „Probe an der Comédie-Française“ im Musée Grévin (1887), MGA.	272
Abb. 59 „Les Coulisses de l'Opéra. Le Foyer de la Danse“ im Musée Grévin (seit 1890, Photo 1905); in: Musée Grévin 1905, S. 10.....	274
Abb. 60 „Kaisersaal. Die Dynastie der Hohenzollern“, S. 10-11 aus dem „Führer durch Castan's Panopticum“, Berlin, um 1895; in: Castan 1895.....	280
Abb. 61 „Fürstensaal (Ruhmeshalle)“, S. 19 aus dem „Illustrierten Catalog des Passage-Panopticum“, Berlin, 1895, in: Passage-Panopticum 1895a.	280
Abb. 62 „Das Damenbad.“, Wachsfigurentableau im Passage-Panoptikum, um 1895; in: Passage-Panopticum 1908.....	282

Verzeichnis der Abkürzungen und Sigeln

Währungen

französisch	englisch
1 écu = 6 livres	1 guinea (1663-1816) = 21 shilling oder £1 1s
1 livre = 20 sous (veraltet: sols)	£1 (Pfund Sterling) = 20 shilling
	1s (shilling) = 12 pence
	1d (penny, pl: pence)

Archive, Bibliotheken und Sammlungen

BL	British Library, London
Bod	Bodleian Library, Oxford
BN	Bibliothèque nationale, Paris
BNCE	Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, Paris
CLRO	Coorporation of London Records Office, Guildhall, London
CWAC	City of Westminster Archive Centre, London
ECL	Edinburgh Central Library, Edinburgh
ECA	Edinburgh Central Archives, Edinburgh
GL	Guildhall Library, London
GP	Guildhall Print Room, London
JJ	John Johnson Collection of Printed Ephemera, Bodleian New Library, Oxford
LRO	Leicestershire Record Office, Leicester
MC	Musée Carnavalet, Paris
MGA	Musée Grévin Archiv, Paris
MoL	Museum of London, London
MTA	Madame Tussaud's Archive, London
MTS	Madame Tussaud's Studio, London
NAL	National Art Library, Victoria & Albert Museum, London
NLS	National Library of Scotland, Edinburgh
NRA	National Register of Archives, London (36856 Tussaud)
PCL	Portsmouth Central Library, Portsmouth
PRO	Public Record Office, Kew, Richmond
PuMu	Puppentheatermuseum, Stadtmuseum München, Abt. Schaustellerei, München
TM	Theatre Museum, London
WAL	Westminster Abbey Library, London
ZBS	Zentrum für Berlin Studien, Berlin

Verzeichnis der Quellen

Ungedruckte Quellen

Sammelalben

ANKÜNDIGUNGSZETTEL	<i>Ankündigungszettel von Kunstreitern, Akrobaten, Tänzern, Taschenspielern, Feuerwerkern, Luftballons und dergl.</i> , v.a. 18./19. Jahrhundert, Zettelsammlung, zusammengestellt von Stephan Oettermann, 1979-1982, 13 Bde. (PuMu).
BALLADS AND BROADSIDES	<i>Ballads and Broad-sides</i> , Sammelalbum mit Zeitungsausschnitten und Ankündigungszetteln, 18./19. Jahrhundert (BL: 1850.C.10).
COLLECTANEA	<i>Collectanea; or, A Collection of Advertisements form the Newspapers... [1661-1840]</i> , Sammelalben mit Zeitungsausschnitten und Ankündigungszetteln, zusammengestellt von Daniel Lysons, 5 Bde. (BL: C.103.k.11), und dergl.: <i>Collectanea;... [1660-1825]</i> , 2 Bde. (BL: C.191.c.16).
EDINBURGH CURIOSITIES	<i>Edinburgh Curiosities</i> , Sammelalbum mit Zeitungsausschnitten und Ankündigungszetteln, 18./19. Jahrhundert (ECL: QY DA 1816).
EMI	<i>Exhibitions of Mechanical and Other Works of Ingenuity</i> , Sammelalbum mit Zeitungsausschnitten und Ankündigungszetteln, ca. 1700-1840 (BL: 1269.h.38).
LONDON PLAYBILLS	<i>London Playbills</i> , Sammelalbum mit Zeitungsausschnitten und Ankündigungszetteln, v.a. 19. Jahrhundert (GP: Gr. 2.5.7.).

Briefe

Marie Tussaud an François Tussaud (Paris)	London	25.04.1803	MTA
	Edinburgh	11.05.1803	MTA
	Edinburgh	26.05.1803	MTA
	Edinburgh	29.05.1803	MTA
	Edinburgh	09.06.1803	MTA
	Edinburgh	28.07.1803	MTA
	Glasgow	10.10.1803	MTA
	Glasgow	09.12.1803	MTA
	Glasgow	[Dezember 1803]	MTA
	Glasgow	[Januar 1804]	MTA
	o.O.	[Januar 1804]	MTA
	o.O. [Irland]	[März 1804]	MTA
	Waterford	20.06.1804	MTA
	Dublin	27.06.1804	MTA
Joseph und Francis Tussaud an Mrs. Hutton	London	08.08.1839	MTA

Geschäftsbücher

Cash book	1811-1812	MTA
Account book	März - September 1835	MTA

Manuskripte

DIARY	Joseph Randall Tussaud: <i>J. R. Tussaud's Diary</i> , Fragmente 16.11.1870-27.7.1874, Personalakte Joseph Randall.
RECOLLECTIONS	Luke Bevan: <i>Recollections of an old attendant</i> , Typoskript [nach 1887], Personalakte Joseph Randall.
INTERVIEWS	<i>Interviews with Business Men</i> , o.J. [ca. 1890], Typoskript, Personalakte Joseph Randall.
PILBEAM: BERICHTE	Pamela Pilbeam, <i>Berichte über Recherchen in Paris</i> , 1992 und 1994, Madame Tussaud's Ltd., London.

Gedruckte Quellen

Ankündigungszettel

Glasgow, 1808	<i>Grand European Cabinet of Figures</i> , Assembly Hall, Glasgow, 1808/1809 (ECA: Advertisements Madame Tussaud &c.).
Edinburgh, 1810	<i>Grand European Cabinet of Figures</i> , Panorama, Edinburgh, 1810 (MTA).
Newcastle, 1811	<i>Grand European Cabinet of Figures</i> (Fragment), Great Room, White Hart Inn, Newcastle, 1811 (JJ: Waxworks 1).
Hull, 1812	<i>Grand European Cabinet of Figures</i> , No. 4, Market Place, Hull, 1812 (Anh. 4, D2.)
Bristol, 1814	<i>Joseph Tussaud Proprietor... Unrivalled Collection... Grand European Cabinet of Figures</i> , Assembly-Room, Bristol, 1814 (MTA).
Bath, 1814	<i>Joseph Tussaud Proprietor... Unrivalled Collection of Figures</i> , No. 2, Westgate Buildings, Bath, 1814, (Anh. 4, D3.)
London, 1816	<i>Madame Tussaud... Unrivalled Collection of Whole-Length Figures</i> , Royal Mercatura, London, 1816 (MTA).
Birmingham, 1822	<i>Splendid Promenade</i> , Theatre Royal, Birmingham, 1822 (MTA).
Cambridge, 1824	<i>Magnificent Promenade</i> , Town-Hall, Cambridge, 1824 (Anh. 4, D4.)
London, Gray's Inn Bazaar, 1834	<i>Golden Corinthian Saloon</i> , Gray's Inn Bazaar, London, ca. 1834 (WCAC: Ashbridge 760/7).
London, Gray's Inn Bazaar, 1835	<i>Golden Corinthian Saloon</i> , Gray's Inn Bazaar, London, 1835 (JJ: Waxworks 1).
London, Baker St Bazaar, 1839	<i>Splendid Novelty</i> , Baker Street Bazaar, London, handdatiert 1839 (JJ: Waxworks 1)

Ausstellungskataloge

Ausstellungskataloge Madame Tussaud's = SKETCHES...

- Edinburgh 1803 *Biographical Sketches of the Characters composing the Cabinet of Composition Figures, executed by the Celebrated Curtius of Paris, and his successor*, Edinburgh 1803 (NAL: Box VI 37 C; NLS: APS.1.80.181).
- Cambridge 1819 *Biographical and Descriptive Sketches of the whole-length Composition Figures and other Works of Art, forming the unrivalled Exhibition of Madame Tussaud, Niece to the celebrated Courcis of Paris, And Artist to her late R. H. Madame Elizabeth, Sister to Louis XVIII...*, Cambridge 1819 (MTA).
- Boston 1819 *Biographical and Descriptive Sketches ...*, Boston 1819 (CWAC: Ashbridge).
- Manchester 1822 *Biographical and Descriptive Sketches*, Manchester 1822 (JJ: Waxwork 2).
- Manchester 1823 *Biographical and Descriptive Sketches ...*, Bristol 1823 (BL: 10025.d.9/12).
- Bath 1824 *Biographical and Descriptive Sketches ...*, Bath 1824 (Bath Public Reference Library: 791.5b, Loc, Pamph. No.: 3227; Kopie in MTA).
- Bury 1826 *Biographical and Descriptive Sketches ...*, Bury St. Edmund's 1826 (BL: 7957 b 27).
- Durham 1827 *Biographical and Descriptive Sketches ...*, Durham 1827 (MTA).
- Penrith 1827 *Biographical and Descriptive Sketches ...*, Penrith 1828 (MTA).
- Duffield 1830 *Biographical and Descriptive Sketches of the Distinguished Characters, which compose the Unrivalled Exhibition of Madame Tussaud, Niece to the Celebrated Monsieur Courcis, of Paris and Artist to Her Late Royal Highness Madame Elizabeth, Sister to Louis XVIII.*, Duffield 1830 (GH: Pam 10910; NAL: Box 242.E).
- Bristol 1831 *Biographical and Descriptive Sketches ...*, Bristol 1831 (Bod: 38497 e.2).
- London 1833 *Biographical and Descriptive Sketches ...*, London 1833 (GL: Pam 17846).
- London 1835 *Biographical and Descriptive Sketches ...*, London 1835 (JJ: Waxwork 2; GH: Pam 17845 und Pam 5484).
- London 1836 *Biographical and Descriptive Sketches ...*, London 1836 (Courtauld Institute of Art, Book Library, London).
- London 1837/1838 *Biographical and Descriptive Sketches ...*, London [1837/1838] (MTA).
- London 1838 *Biographical and Descriptive Sketches of the Distinguished Characters which compose the Unrivalled Exhibition of Madame Tussaud & Sons*, London 1838 (Bod: 38497 e.2(2)).
- London 1840 *Biographical and Descriptive Sketches ...*, London 1840 (JJ: Waxworks 2).
- London 1841 *Biographical and Descriptive Sketches ...*, London 1841 (GL: Pam 17850, Pam 17849 und Pam 1826; Bod. 38497 e.2(3)).
- London 1843 *Biographical and Descriptive Sketches ...*, London 1843 (GL: Pam 178050).
- London 1844 *Biographical and Descriptive Sketches ...*, London 1844, (MTA).
- London 1845 *Biographical and Descriptive Sketches ...*, London 1845 (MTA).

Moderne Ausstellungskataloge Madame Tussaud's = MADAME TUSSAUD'S...

- 1972 *Madame Tussaud's*, London 1972, Text von Edward V. Gatacre.
- 1974 *Illustrierter Führer durch Madame Tussaud's Wachsfigurenkabinett*, London o.J. [1974].
- 1985 *Madame Tussaud's Illustrierter Führer*, London 1985, Text von Juliet Simpkins.
- 1980 *Madame Tussaud's. Exhibition Guide*, London 1980, Text von Roy Strong.
- 1993 *Madame Tussaud's. Die ersten zweihundert Jahre*, London 1993, Text von Arthur Ward und Robin Nicholl.

Ausstellungskataloge anderer Wachsfigurenkabinette

Curtius (?)

- ABREGE 1792 *Abrégé Historique de tous les Personnages intéressans représentés en grandeur naturelle & dans leur plus exact costume, au grand Sallon de Figures en Cire* [Paris 1792] (NLS: Crawford FR 1264 (12)).

Springthorpe's

- REMEMBRANCER 1827 *The Remembrancer; or, Catalogue of Public Characters in Mr. Springthorpe's National Exhibition of Composition Figures...*, Edinburgh 181827 (BL: 10604.aa.25).
- REMEMBRANCER 1828a) *The Remembrancer; or, Catalogue of Public Characters in Mr. Springthorpe's National Exhibition of Composition Figures...*, Aberdeen 201828 (BL: T.1212.(7.))
- REMEMBRANCER 1828b) *The Remembrancer; or, Catalogue of Public Characters in Mr. Springthorpe's National Exhibition of Composition Figures...*, Montrose 211828 (BL: 1607/2469).

67, Fleet Street

- ROYAL EXHIBITION 1831 *Royal Exhibition of Wax Work, Fleet Street. A Catalogue of the celebrated Exhibition of Wax Work, consisting of Figures of Royal and Noble Personages, Public and Eccentric Characters...*, Verst.-Kat. London, Mr. Williams at the Auction Mart, opposite the Bank of England, 10.6.1831 (GP: C. 26.52).

Desnoué

- BRIEF DESCRIPTION 1790 *A Brief Description / Of those Curious and Excellent / Figures of the / Human Anatomy in Wax, / with Several other real Preparations, / The Works of the late celebrated Mons. / Denoue, [...] now to be seen at Mr. Rackstrow's, Statuary, opposite Serjant's Inn, in Fleet-Street, o.O., o.J.* [London 1790]. (BL: 7423.cc.6).

Castan

- CASTAN 1879 *Führer durch Castan's Panoptikum*, [Berlin 1879] (PuMu).
- CASTAN 1883 *Führer durch Castan's Panoptikum*, Berlin [1883] (PuMu).
- PROSPEKT 1888 *Prospekt von Castan's Panopticum*, erschienen kurz nach dem Auszug aus der Lindenpassage [Berlin, 1888], in: GEIST 1997, S. 102-104.

CASTAN 1890	<i>Führer durch Castan's Panopticum</i> , Berlin [1890] (ZBS: B 574/Pan 1).
CASTAN 1892	<i>Führer durch Castan's Panoptikum</i> , Berlin [1892] (PuMu).
CASTAN 1895	<i>Führer durch Castan's Panopticum</i> , Berlin [1895] (ZBS: B 574/Pan 1a).
CASTAN 1905	<i>Führer durch Castan's Panopticum</i> , Berlin [1905] (Kopie in PuMu).
PANOPTIKUM 1993	<i>Berliner Panoptikum. Das Wachsfiguren-Kabinett im Ku'Damm Eck</i> , Berlin o.J. [1993], Text von Angelika Friederici.

Musée Grévin

MUSEE GREVIN 1905	<i>Catalogue Illustré. Musée Grévin</i> , Paris ²⁴ [1905] (Sammlung U.K.).
MUSEE GREVIN 1914	<i>Catalogue Illustré. Musée Grévin</i> , Paris ⁵⁵ [1914] (Sammlung U.K.).

Passage-Panoptikum

PASSAGE- PANOPTICUM 1895a)	<i>Illustrierter Catalog des Passage-Panopticums</i> , Berlin [1895] (ZBS: B 574/Pan 4).
PASSAGE- PANOPTICUM 1895b)	<i>Illustrierter Catalog des Passage-Panopticums</i> , Berlin [1895] (PuMu).
PASSAGE- PANOPTICUM 1900	<i>Illustrierter Catalog des Passage-Panopticums</i> , Berlin [1900] (ZBS: B 574/Pan 4).
PASSAGE- PANOPTIKUM 1908	<i>Passage Panoptikum. Illustrierter Katalog</i> , Berlin [1908] (PuMu).

Zeitungen und Zeitschriften

ABERDEEN JOURNAL	<i>The Aberdeen Journal</i>
ALBION	<i>The Albion</i> , Liverpool
BATH CHRONICLE	<i>The Bath Chronicle</i>
BATH GAZETTE	<i>The Bath and Cheltenham Gazette</i>
BATH JOURNAL	<i>Keene's Bath Journal and General Advertiser</i>
BELFAST NEWS LETTER	<i>The Belfast News Letter</i>
BERLINER ZEITUNG	<i>Berliner Zeitung</i>
BÖRSEN-COURIER	<i>Berliner Börsen-Courier</i>
BIRMINGHAM CHRONICLE	<i>The Birmingham and Lichfield Chronicle</i>
BRISTOL JOURNAL	<i>Felix Farley's Bristol Journal</i>
BRISTOL MIRROR	<i>The Bristol Mirror, late Bonner and Middleton's Journal</i>
CALEDONIAN MERCURY	<i>The Caledonian Mercury</i> , Edinburgh
CAMBRIDGE INDEPENDENT	<i>The Cambridge and Hertford Independent Press</i>
CHAMBERS'S JOURNAL	<i>Chambers's Journal of Popular Literature, Science, and Art</i> , Edinburgh
DAILY TELEGRAPH	<i>The Daily Telegraph</i> , London
DAZ	<i>Deutsche Allgemeine Zeitung</i> , Berlin
DERBY MERCURY	<i>The Derby Mercury</i>
EDINBURGH ADVERTISER	<i>The Edinburgh Advertiser</i>

EDINBURGH EVENING COURANT	<i>The Edinburgh Evening Courant</i>
EDINBURGH WEEKLY JOURNAL	<i>The Edinburgh Weekly Journal</i>
EXCHANGE HERALD	<i>The Exchange Herald. Aston's Manchester Commercial Advertiser</i>
FREEMAN'S JOURNAL	<i>The Freeman's Journal, Dublin</i>
GLASGOW HERALD	<i>The Glasgow Herald and Advertiser</i>
GREENOCK ADVERTISER	<i>Greenock Advertiser</i>
KREUZ-ZEITUNG	<i>Neue Preußische Kreuz-Zeitung, Berlin</i>
HOUSEHOLD WORDS	<i>Household Words, London</i>
ILN	<i>Illustrated London News</i>
ISDN	<i>Illustrated Sporting and Dramatic News London</i>
LANCASHIRE ADVERTISER	<i>The Liverpool Mercury and Lancashire General Advertiser</i>
LEEDS INTELLIGENCER	<i>Wright's Leeds Intelligencer</i>
LEEDS MERCURY	<i>The Leeds Mercury</i>
LIVERPOOL CHRONICLE	<i>The Liverpool Chronicle</i>
LIVERPOOL MERCURY	<i>The Liverpool Mercury; Or, Commercial, Literary, and Political Herald</i>
LOKAL-ANZEIGER	<i>Berliner Lokal-Anzeiger</i>
MANCHESTER COURIER	<i>The Manchester Courier, and Lancashire General Advertiser</i>
MANCHESTER GUARDIAN	<i>The Manchester Guardian</i>
MANCHESTER MERCURY	<i>The Manchester Mercury, And Harrop's General Advertiser</i>
MANCHESTER TIMES	<i>The Manchester Times and Gazette</i>
MARYLEBONE MERCURY	<i>The Marylebone Mercury, London</i>
MIRROR	<i>The Mirror of Literature, Amusement, and Instruction, London</i>
MORNING CHRONICLE	<i>The Morning Chronicle, London</i>
MORNING HERALD	<i>The Morning Herald, London</i>
NEWCASTLE ADVERTISER	<i>The Newcastle Advertiser and General Weekly Post</i>
NORDDEUTSCHE ALLGEMEINE	<i>Norddeutsche Allgemeine Zeitung, Berlin</i>
NORFOLK CHRONICLE	<i>The Norfolk Chronicle and Norwich Gazette</i>
NOTTINGHAM HERALD	<i>The Nottingham Herald</i>
N+Q	<i>Notes and Queries. A Medium of Intercommunication for literary men, general readers, Antiquaries, etc., London</i>
OXFORD CHRONICLE	<i>Jackson's Oxford Chronicle</i>
OXFORD HERALD	<i>Oxford University and City Herald</i>
PICTORIAL TIMES	<i>The Pictorial Times, London</i>
READING MERCURY	<i>The Reading Mercury and Oxford Gazette</i>
ROCHESTER GAZETTE	<i>The Rochester Gazette and Weekly Advertiser</i>
SCOTSMAN	<i>The Scotsman, or Edinburgh Political and Literary Journal</i>

SUNDAY TIMES	<i>The Sunday Times</i> , London
TAGEBLATT	<i>Berliner Tageblatt</i>
TIMES	<i>The Times</i> , London
VOSSISCHE ZEITUNG	<i>Vossische Zeitung</i> , Berlin

Filme

HOUSE OF WAX 1953 – *House of Wax* (Das Kabinett des Professor Bondi), USA, 1953, Regie: Andre De Toth (Remake von MYSTERY 1933).

MASCHERA DI CERA 1997 – *M.C.D. Maschera di Cera*, Italien, 1997, Regie: Sergio Stivaletti.

MYSTERY 1933 – *The Mystery of the Wax Museum* (Das Geheimnis des Wachsfigurenkabinetts), USA, 1933, Regie: Michael Curtiz.

WACHSFIGURENKABINETT 1923 – *Das Wachsfigurenkabinett*, Deutschland, 1923, Regie: Paul Leni und Henrik Galeen.

HOUSE OF WAX 2005 – *House of Wax*, Australien und USA, 2005, Regie: Jaume Collet-Serra.

Literaturverzeichnis

- ABA – *American Biographical Archive*, hrsg. von Laureen Baillie und Garance Worters, London, München u.a. 1986ff. (Microfiche-Nummer/Seitenzahl).
- ABF – *Archives biographiques françaises*, hrsg. von Susan Bradley, London, München u.a. 1989ff., zweite und dritte Serie hrsg. von Tommaso Nappo, (Seriennummer/Microfiche-Nummer/Seitenzahl).
- ADDISON 1711 – Thomas Addison: *The Spectator*, Nr. 28, 2.4.1711, S. 150.
- ADHEMAR 1978 – Jean Adhémar: „Les musées de cire en France, Curtius, le „banquet royal“, les têtes coupées“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 4. Per., Jg. 120, Bd. 92, 1978, S. 203-214.
- AKL – *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, hrsg. vom K.G. Saur Verlag und Günter Meißner, München, Leipzig, bisher erschienen: 27 Bde., 1992-2000.
- ÁKOS 1997 – Kovács Ákos: „A magyar panteon. Történelmi panoptikumainkról“, in: *Mozgó világ*, Bd. 10, 1997, S. 3-42.
- ALEXANDER 1985 – Edward P. Alexander: „William Bullock: Little-Remembered Museologist and Showman“, in: *Curator*, Bd. 28, H. 2, 1985, S. 117-147.
- ALTICK 1957 – Richard Daniel Altick: *The English Common Reader. A social history of the mass reading public 1800-1900*, Chicago 1957.
- ALTICK 1978 – Richard Daniel Altick: *The Shows of London. A panoramic history of exhibitions, 1600-1862*, Cambridge/Mass., London 1978.
- AMELUNXEN 1998 – Hubertus von Amelunxen: „Das Memorial des Jahrhunderts. Fotografie und Ereignis“, in: *Neue Geschichte der Fotografie*, hrsg. von Michel Frizot, Köln 1998, S. 131-147, Erstausgabe: *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris 1994.
- ANATOMICAL WAXES 1995 – *Anatomical Waxes of La Specola*, Text von Romy Hilloowala, Benedetto Lanza, Maria Luisa Azzaroli Puccetti, Marta Poggesi, Antonio Martelli, Florenz 1995, Supplement zu CERE ANATOMICHE 1979.
- ANDERSON 1932 – R.M.C. Anderson: *The Roads of England*, London 1932.
- ANGELO 1904 – *The Reminiscences of Henry Angelo*, bearb. von H. Lavers Smith, 2 Bde., London 1904.
- ANNUAL REGISTER 1803 – *The Annual Register, or a view of the History, Politics, and Literature, for the year 1802*, Bd. 44, London 1803.
- ARASSE 1989 – Daniel Arasse: *The Guillotine and the Terror*, London 1989, Erstausgabe: *La Guillotine et L'imagination de la Terreur*, Paris 1987.
- ARCHIV 1999 – Ulrich Ott und Friedrich Pfäfflin (Hg.): *Archiv der Gesichter. Toten- und Lebendmasken aus dem Schiller-Nationalmuseum*, [Marbach] 1999 [Marbacher Kataloge 53].
- ASHTON 1919 – John Ashton: *Social Life in the Reign of Queen Anne*, 2 Bde., London 1919, Erstausgabe: 1882.
- ASMUS 1939 – Gustav Asmus: *Die Zulu. Welt und Weltbild eines bäuerlichen Negerstamms*, Essen 1939.
- ASPETTI STORICI 1980 – *Aspetti Storici ed Artistici del Sacro Monte di Varallo. Mostra documentaria*, Varallo 1980.
- ATKINSON 1897 – Thomas Dinham Atkinson: *Cambridge described & illustrated*, London, Cambridge 1897.

- AZZAROLI 1977 – Maria Luisa Azzaroli: „La Specola. The Zoological Museum of Florence University“, in: CEROPLASTICA I 1977, S. 1-22.
- BAB – *Biografisch archief van de Benelux*, bearb. von Willy Gorzny, München o.J. (Microfiche-Nummer/Seitenzahl).
- BACON 1937 – Jane Bacon: „Waxwork“, in: *Dickensian*, Bd. 33, 1937, S. 111-112.
- BANN 2001 – Stephen Bann: „Die Genealogie des Period Room“, in: *Renaissance der Kulturgeschichte? Die Wiederentdeckung des Märkischen Museums in Berlin aus einer europäischen Perspektive*, hrsg. von Alexis Joachimides und Sven Kuhrau, Berlin 2001, S. 57-73.
- BAPST 1891 – Germain Bapst: „Le Masque de Henri IV“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 3. Per., Jg. 33, Bd. 6, 1891, S. 288-297.
- BAROCCHI/BERTELÀ 1986 – Paola Barocchi und Giovanna Gaeta Bertelà (Hg.): *Donatello. Niccolò da Uzzano*, Florenz 1986.
- BARTY-KING 1984 – Hugh Barty-King: *New Flame. The illustrated history of piped gas in Britain, 1783 to 1984*, Tavistock 1984.
- BASCHET 1982 – Roger Baschet: *Le monde fantastique du Musée Grévin*, Vorwort von Alain Decaux, Paris 1982.
- BASHKOFF 2000 – Tracey Bashkoff: „The Exactness of the World: A Conversation with Hiroshi Sugimoto“, in: *PORTRAITS* 2000, S. 26-40.
- BÄTSCHMANN 1997 – Oskar Bätschmann: *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997.
- BATTCKOCK 1975 – Gregory Battcock (Hg.): *Super Realism. A Critical Anthology*, New York 1975.
- BÄUMEL 1997 – Jutta Bäuml: *Auf dem Weg zum Thron. Die Krönungsreise Augusts des Starken*, Dresden 1997.
- BAUMGÄRTEL 1995 – Bettina Baumgärtel: „Die Tugendheldin als Symbol kirchlicher und staatlicher Macht. Über die Galerie der Starken Frauen in Ausstattungsprogrammen und als Buchillustrationen“, in: *GALERIE* 1995, S. 140-157.
- BAXANDALL 1988 – Michael Baxandall: *Painting and Experience in fifteenth-century Italy. A primer in the social history of pictorial style*, Oxford, New York 1988, Erstausgabe: 1972.
- BBA – *British Biographical Archive*, hrsg. von Laureen Baillie und Paul Sieveking, London, München u.a. 1984ff. (Microfiche-Nummer/Seitenzahl).
- BELL 1912 – Walter George Bell: *Fleet Street in Seven Centuries*, London 1912.
- BENKARD 1926 – Ernst Benkard: *Das ewige Antlitz. Eine Sammlung von Totenmasken*, mit einem Geleitwort von Georg Kolbe, Berlin 1926.
- BENNDORF 1878 – Otto Benndorf: *Antike Gesichtshelme und Sepulcralmasken*, Wien 1878.
- BENNETT 2001 – Jill Bennett: „Stigmata and sense memory: St Francis and the affective image“, in: *Art History*, Bd. 24, Nr. 1, 2001, S. 1-16.
- BERLIN ARCHIV – *Berlin Archiv*, Loseblatt-Sammlung, hrsg. vom Archiv-Verlag, Braunschweig, o.J.
- BIANCONI/COLOMBO 1981 – P. Bianconi, S. Colombo, A. Lozito und L. Zanzi: *Il Sacro Monte sopra Varese*, Mailand 1981.

- BIERPALAST 1996 – *Vom Bierpalast zum Haus der Demokratie. Friedrichstraße 165. Rückblick, Einblick, Ausblick*, hrsg. von der Stiftung Haus der Demokratie, Berlin 1996.
- BINDMAN 1989 – David Bindman: *The Shadow of the Guillotine. Britain and the French Revolution*, Ausst.-Kat. British Museum, London, 1989.
- BINDMAN/BAKER 1995 – David Bindman und Malcolm Baker: *Roubiliac and the Eighteenth-Century Monument. Sculpture as Theatre*, New Haven, London 1995.
- BINFIELD 1981 – Clyde Binfield (Hg.): *Sir Francis Chantrey. Sculptor to an Age 1781-1841*, Sheffield 1981.
- BLONDEL 1882 – Spire Blondel: „Les modeleurs en cire“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 2. Per., Jg. 24, I: Bd. 25, 1882, S. 493-504; II: Bd. 26, 1882, S. 259-272; III: Bd. 26, 1882, S. 429-439.
- BLOOM 1995a) – Michelle E. Bloom: „Staging the Execution of Louis XVI at Madame Tussaud's: Villiers de l'Isle-Adam's ‚Les Phantasmes de M. Redoux‘“, in: *Symposium*, Bd. 49, Nr. 3, 1995, S. 190-202.
- BLOOM 1995b) – Michelle E. Bloom: *Waxing Eloquent: The Wax Figure in Literature and Cinema, 1840-1935*, Providence, Brown University, Phil. Diss. 1995.
- BLUMENBERG 1981 – Hans Blumenberg: „Nachahmung der Natur“ Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen“, in: ders.: *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*, Stuttgart 1981.
- BOASE 1947 – T. S. R. Boase: „Illustrations of Shakespeare's Plays in the Seventeenth and Eighteenth Centuries“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. 10, 1947, S. 83-108.
- BOGDAN 1990 – Robert Bogdan: *Freak Show. Representing Human Oddities for Amusement and Profit*, Chicago, London 1990.
- BOLTON 1900 – Henrietta Irving Bolton: „Curious Relics of English Funerals“, in: *Journal of American Folk-lore*, Bd. 3, 1900, Nr. 26, S. 233-236.
- BONDESON 1997 – Jan Bondeson: *A Cabinet of Medical Curiosities*, London, New York 1997.
- BOONSTRA 2000 – Jaap Boonstra: „De David- en Goliathgroep in het Amsterdams Historisch Museum“, in: *Amstelodamum*, Bd. 87, 2000, S. 76-82.
- BORGSTEDT 1988 – Thomas Borgstedt: „Scharfsinnige Figuration. Zur Semantik des Herrscherlobs bei Lohenstein“, in: *TYPOLOGIE* 1988, S. 206-235.
- BOROS 2000 – Viktória Boros: *A panoptikum mint műfaj*, Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem (Eötvös Loránd Universität), Facharbeit 2000.
- BOSWELL 1950 – Frederick A. Pottle (Hg.): *Boswell's London Journal 1762-1763*, New York 1950.
- BRAZIER 1883 – Nicolas Brazier: *Chroniques des Petits Théâtres de Paris*, bearb. von Georges d'Heylli, Paris 1883 (Reprint: Genf 1971), Erstausgabe: 1837.
- BREDEKAMP 1993 – Horst Bredekamp: *Antikensehnsucht und Maschinenglaube. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte* (Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 41), Berlin 1993.
- BREDEKAMP 1995 – Horst Bredekamp: *Repräsentation und Bildmagie der Renaissance als Formproblem* (Carl Friedrich von Siemens Stiftung, Reihe: Themen, Bd. 61), München 1995.
- BREDEKAMP 1996 – „Elementenkunst im Florentiner Manierismus“, in: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Bd. 5: *Die Elemente in der Kunst*, hrsg. von Hartmut Böhme, 1996, S. 36-46.

- BREDEKAMP 2001 – Horst Bredekamp: „Vom Wachskörper zur Goldkrone. Die Versprechung der Effigies“, in: *Preußen 1701. Eine europäische Geschichte*, hrsg. vom Deutschen Historischen Museum und der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Essayband zum Ausst.-Kat. Schloß Charlottenburg, Berlin, 2001, S. 353-357.
- BREDEKAMP 2003 – Horst Bredekamp: *Thomas Hobbes. Der Leviathan: Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder. 1651-2001*, Berlin 2003.
- BREDIUS 1897a) – Abraham Bredius et. al: *Amsterdam in de zeventiende eeuw*, 3 Bde., 's Gravenhage 1897.
- BREDIUS 1897b) – Abraham Bredius: „De Schilderkunst“, in: BREDIUS 1897a), Bd. 3, S. 3-230.
- BRERETON 1903 – Austin Brereton: *The Lyceum and Henry Irving*, London, New York 1903.
- BREWER 1989 – John Brewer: „‘This monstrous tragic-comic scene’: British reactions to the French Revolution“, in: BINDMAN 1989, S. 11-25.
- BREWSTER 1832 – David Brewster: *Letters on Natural Magic*, London 1832.
- BRIEF DESCRIPTION 1790 – *A Brief Description / Of those Curious and Excellent / Figures of the / Human Anatomy in Wax, / with Several other real Preparations, / The Works of the late celebrated Mons. / Denoue, [...] now to be seen at Mr. Rackstrow's, Statuary, opposite Serjant's Inn, in Fleet-Street, o.O., o.J.* [London 1790].
- BRIGGS 1967 – Asa Briggs: „The language of ‚class‘ in early nineteenth-century England“, in: Asa Briggs und John Savile (Hg.): *Essays in Labour History, in Memory of C.D.H. Cole*, London, New York 1967, S. 43-73.
- BRIGGS 1979 – Asa Briggs: *Age of Improvement 1783-1867*, London 1979.
- BRONFEN 1992 – Elisabeth Bronfen: *Over her dead body. Death, femininity and the aesthetic*, Manchester 1992.
- BRÜCKNER 1963 – Wolfgang Brückner: „Cera – Cera Virgo – Cera Virginae. Ein Beitrag zu ‚Wörtern und Sachen‘ und zur Theorie der ‚Stoffheiligkeit‘“, in: *Zeitschrift für Volkskunde*, Bd. 59, 1963, S. 233-253.
- BRÜCKNER 1966 – Wolfgang Brückner: *Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies*, Berlin 1966.
- BRYANT 1991 – Julius Bryant: „Thomas Banks's anatomical crucifixion. A tale of death and dissection“, in: *Apollo*, Bd. 133, 1991, S. 409-411.
- BUCKLAND 1882 – Frank Buckland: „The Waxworks in Westminster Abbey“, in: *Notes and Jottings from Animal Life*, London 1882, S. 361-371.
- BÜLL 1977 – Reinhard Büll: *Das große Buch vom Wachs. Geschichte, Kultur, Technik*, 2 Bde., München 1977, bes. Bd. 1, Teil 7.2 „Keroplastik: Ein Einblick in ihre Erscheinungsformen, ihre Technik und Ästhetik“; identisch mit: Reinhard Büll: *Vom Wachs. Hoechster Beiträge zur Kenntnis der Wachse*, Frankfurt am Main 1959-1977 (I,1-I,12), hier bes. Bd. I, Beitrag 7,2: *Keroplastik: Ein Einblick in ihre Erscheinungsformen, ihre Technik und Ästhetik*, Frankfurt/Main 1963.
- BURKE 1992 – Peter Burke: *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven, London 1992.
- BURNETT 1993 – John Burnett: *A History of the Cost of Living*, Aldershot 1993, Erstausgabe: 1969.
- BUSCH 1997 – Werner Busch (Hg.): *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, Zürich, München 1997, Erstausgabe: 1987.
- BUTLER 1881 – Samuel Butler: *Alps and Sanctuaries of Piedmont and the Canton Ticino*, London 1881 (Reprint: Gloucester 1986).

BUTLER 1888 – Samuel Butler: *Ex Voto*, London 1888.

CALTHORP 1889 – Annette Calthorp: „Wax-Works in Westminster Abbey“, in: *The Woman's World*, Bd. 2, 1889, S. 478-481.

CAMPARDON 1877 – Émile Campardon: *Les spectacles de la foire*, 2 Bde., Paris 1877 (Reprint: Genf 1970).

CASTAN 1879 / 1883 / 1890 / 1892 / 1895 / 1905 – *Führer durch Castan's Panoptikum*, [Berlin Jahr].

CASTAN 1989 – Joachim Castan: „Castan's Panopticum“, in: *Der deutsche Hugenot*, Bd. 53, Nr. 4, 1989, S. 106-109.

CASTLE 1995 – Terry Castle: *The female Thermometer. Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny*, New York, Oxford 1995.

CATALOGUE 1881 – *Madame Tussaud and Sons' Catalogue*, Ausst.-Führer Madame Tussaud's, London, 1881.

CENNINI 1933 – Cennino D'Andrea Cennini: *The craftsman's handbook. The Italian „Il libro dell'Arte“*, übers. von Daniel V. Thompson, New York 1933.

CERE ANATOMICHE 1979 – *Le Cere anatomiche della Specola*, Texte von Benedetto Lanza, Maria Luisa Azzaroli Puccetti, Marta Poggesi, Antonio Martelli, Florenz 1979.

CEROPLASTICA 1977 – *La Ceroplastica nella Scienza e nell'Arte. Atti del I Congresso Internazionale 1975* (Biblioteca della „Rivista di Storia delle Scienze mediche e naturali“, Bd. 20), 2 Bde., Florenz 1977.

CEZAN 1961 – Claude Cézan: *Le Musée Grévin*, Toulouse 1961, Erstausgabe: Paris 1947.

CHAFFEE 2002 – Cathleen Chaffee: „Ist nicht Gleichheit der Ähnlichkeit vorzuziehen?“ Jeremy Bentham's Auto-Ikone“, in: *EBENBILDER* 2002, S. 125-130.

CHANCELLOR 1911 – E. Beresford Chancellor: *Lives of the British Sculptors*, London 1911.

CHANTELOU 1930 – Paul Freart de Chantelou: *Journal du voyage en France du Cavalier Bernin*, Paris 1930.

CHAPMAN 1981 – Pauline Chapman: „Madame Tussaud's years in Ireland 1804-1808“, in: *Quarterly Bulletin of the Irish Georgian Society*, Bd. 24, 1981, S. 33-53.

CHAPMAN 1984 – Pauline Chapman: *Madame Tussaud's Chamber of Horrors. Two Hundred Years of Crime*, London 1984.

CHAPMAN 1989 – Pauline Chapman: *French Revolution as seen by Madame Tussaud. Witness extraordinary*, London 1989.

CHAPMAN 1992 – Pauline Chapman: *Madame Tussaud in England. Career Woman Extraordinary*, London 1992.

CHAPUIS/GELIS 1928 – Alfred Chapuis und Edouard Gélis: *Le Monde des Automates. Étude historique et technique*, 2 Bde., Paris 1928.

CLARK 1984 – Timothy J. Clark: *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, London 1985, erstmals erschienen: Princeton 1984.

CLARK 1990 – Anna Clark: „Queen Caroline and the Sexual Politics of Popular Culture in London, 1820“, in: *Representations*, Bd. 31, 1990, S. 47-68.

COLE/POSTGATE 1956 – G. D. H. Cole und Raymond Postgate: *The Common People 1746-1946*, London 1956.

COLLEY 1992 – Linda Colley: *Britons: forging the nation, 1707-1837*, New Haven 1992.

- COLOUR OF SCULPTURE 1996 – *The Colour of Sculpture 1840-1910*, hrsg. von Andreas Blühm, Ausst.-Kat. Van Gogh Museum, Amsterdam, Henry Moore Institute, Leeds, 1996.
- COMIC ALMANACH 1847 – *The Comic Almanach, for 1847, an ephemeris in jest and earnest, containing „All things fitting for such a work“*, illustriert von George Cruikshank, London 1847.
- CONOLLY 1976 – Leonard W. Conolly: *The Censorship of English Drama 1737-1824*, San Marino 1976.
- COOK/STEVENSON 1988 – Chris Cook und John Stevenson: *The Longman Handbook of Modern British History 1714-1987*, London, New York 1988.
- COTTRELL 1951 – Leonard Cottrell: *Madame Tussaud*, London 1951.
- COURAJOD 1887/8 – Louis Courajod: „Le Moulage“, in: *Revue des arts décoratifs*, Bd. 8, 1887/8, S. 161-168, 250-255.
- CRADOCK 1896 – O. Delphin Balleyguier (Hg.): *Journal de Madame Cradock. Voyage en France 1783-1786*, Paris 1896.
- CRASKE 1997 – Matthew Craske: *Art in Europe 1700-1830. A History of the Visual Arts in an Era of Unprecedented Urban Economic Growth*, Oxford, New York 1997.
- CUMMING 1992 – Valerie Cumming: „Pantomime and Pageantry: The Coronation of George IV“ in: LONDON WORLD CITY 1992, S. 39-50.
- CURIOUS FIGURES 1736 – *Catalogue of Several Curious Figures of Human Anatomy in Wax, Taken from the Life by Mons. DeNoue, sold by Auction*, London 11.5.1736.
- CURTIUS 1790 – Philippe Curtius: *Les Services du Sieur Curtius, Vainqueur de la Bastille*, Paris 1790.
- D’ISRAELI 1791 – Isaac D’Israeli: *Curiosities of Literature. Consisting of Anecdotes, Characters, Sketches, and Observations, Literary, Critical, and Historical*, London 1791.
- DART 1723 – John Dart: *Westmonasterium. Or the History and Antiquities of the Abbey Church of St. Peters Westminster*, 2 Bde., London 1723.
- DASTON 1991 – Lorraine Daston: „Marvelous Facts and Miraculous Evidence in Early Modern Europe“, in: *Critical Inquiry*, Bd. 18, 1994, S. 93-124.
- DASTON 1994 – Lorraine Daston: „Neugierde als Empfindung und Epistemologie in der frühmodernen Wissenschaft“, in: Andreas Grote (Hg.): *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800*, Opladen 1994, S. 35-59.
- DASTON/PARK 1998 – Lorraine Daston und Katherine Park: *Wonders and the Order of Nature. 1150-1750*, New York 1998.
- DAVIDOFF/HALL 1987 – Leonore Davidoff and Catherine Hall: *Family Fortunes. Men and Women of the English Middle Class, 1780-1850*, London et. al. 1987.
- DEATH MASKS o.J. – *Death Masks and Life Masks of the Famous and Infamous from the Collection of the University of Edinburgh’s Department of Anatomy*, Ausst.-Kat. City of Edinburgh District Council, Edinburgh, o.J. [1987].
- DEBIAGGI 1996 – *Il Sacro Monte di Varallo. Breve storia della Basilica e di tutte le cappelle*, Text von Casimiro Debiaggi, Varallo Sesia 1996.
- DELECLUZE 1983 – *Louis David: Son école et son temps. Souvenirs par Etienne-Jean Delécluze*, hrsg. von Jean-Pierre Mouilleseaux, Paris 1983, Erstausgabe: 1855.
- DEMING 1989 – Mark K. Deming: „Le Panthéon Révolutionnaire“, in: PANTHEON 1989, S. 97-150.

- DESCRIPTION D'AMSTERDAM 1772 – *Le Guide, ou nouvelle description d'Amsterdam; enseignant aux voyageurs, et aux negocians*, Amsterdam 1772.
- DIARY – Joseph Randall Tussaud: *J. R. Tussaud's Diary*, Fragmente 16.11.1870-27.7.1874, Personalakte Joseph Randall.
- DICKENS 1998 – Charles Dickens: *The Old Curiosity Shop*, hrsg. von Elisabeth M. Brennan, Oxford, New York 1998, mit den Originalillustrationen (Oxford World's Classics), Erstausgabe: 1840-1841.
- DICKINSON 1992 – H.T. Dickenson: „Radical Culture“, in: LONDON WORLD CITY 1992, S. 209-224.
- DIDI-HUBERMAN 1999a) – Georges Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999, Ausst.-Kat. *L'Empreinte*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1997.
- DIDI-HUBERMAN 1999b) – Georges Didi-Huberman: „Die Ordnung des Materials. Plastizität, Unbehagen, Nachleben“, in: Wolfgang Kemp, Gert Mattenklott, Monika Wagner, Martin Warnke (Hg.): *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. 3, Berlin 1999, S. 3-29.
- DNB – *Dictionary of National Biography. From the earliest times to 1900*, hrsg. von Leslie Stephen und Sidney Lee, 22 Bde., Oxford 1885-1900.
- DOWLEY 1957 – Francis H. Dowley: „D'Angiviller's *Grands Hommes* and the Significant Moment“, in: *Art Bulletin*, Bd. 39, H. 3, 1957, S. 259-277.
- DREYFOUS 1906 – Maurice Dreyfous: *Les arts et les artistes pendant la période révolutionnaire (1789-1795) d'après les documents de l'époque*, Paris 1906.
- DUBOIS DE SAINT-GELAIS 1885 – Louis-François Dubois de Saint-Gelais: *Histoire Journalière de Paris 1716-1717*, Paris 1885, 2 Bde. in einem, bes. Bd. 2, Art. 28, S. 190-191.
- DUNKERLEY 1995 – S. Dunkerley: *Francis Chantrey, Sculptor. From Norton to Knighthood*, Sheffield 1995.
- DUPONT 1989 – Florence Dupont: „The Emperor-God's Other Body“, in: *Fragments for a History of the Human Body*, hrsg. von Michel Feher, 3 Bde., New York 1989, Bd. 3, S. 397-419.
- DUSSIEUX 1881 – Louis Etienne Dussieux: *Le Château de Versailles. Histoire et Description*, 2 Bde., Paris 1881.
- EARLY 1955 – Alice Early: *English Dolls, Effigies and Puppets*, London 1955.
- EASSON 1993 – Angus Easson: „From terror to terror: Dickens, Carlyle and Cannibalism“, in: YARRINGTON/EVEREST 1993, S. 96-111.
- EB – *Encyclopaedia Britannica. A dictionary of arts, sciences, literature and general information*, 28 Bde., Cambridge ¹¹1910-1911.
- EBENBILDER 2002 – *Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen*, hrsg. von Jan Gerchow, Ausst.-Kat. Ruhrlandmuseum, Essen, 2002.
- EDINBURGH 1984 – John Gifford, Colin McWilliam, David Walker: *Edinburgh, Harmondsworth 1984 (The Buildings of Scotland*, hrsg. von Colin McWilliam und John Newman).
- EDINBURGH DIRECTORY 1804 – *Denovan & Co's Edinburgh and Leith Directory [...with a] List of Noblemen, Private Gentlemen, Merchants, Traders, &c., July 1804 – July 1805*, Edinburgh o.J. [1804].

- EDINBURGH SIXTY YEARS AGO 1859 – „Edinburgh about sixty years ago“, in: *The Leisure Hour*, Nr. 352, 1859, S. 21-23.
- EGYPTOMANIA 1994 – *Egyptomania: l'Égypte dans l'art occidental 1730-1930*, Ausst.-Kat. Musée du Louvre, Paris, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Kunsthistorisches Museum, Wien, 1994-1995.
- EISMA 1996 – Marianne Eisma: *David en Goliath met zijn schilddrager: een beeldengroep uit het Oude Doolhof*, Wormer 1996.
- EISMA 1998 – Marianne Eisma: „De concurrentie tussen het Oude en het Nieuwe Doolhof“, in: *Amstelodamum*, Bd. 85, 1998, S. 229-243.
- EITNER 1972 – Lorenz Eitner: *Géricault's Raft of the Medusa*, London 1972.
- ELKAN 1989 – Jenny Elkan: „Knightsbridge could not go to Mahomet“, in: *Museums Journal*, Bd. 89, Dezember 1989, S. 28-30.
- ELLER 1990 – Povl Eller: *Frederiksborg Museum. Föhrer mit Abbildungen*, Kopenhagen 1990.
- ELLIS 1979 – Herbert Ellis: *Mystery in the Wax Museum: The Magic of Madame Tussaud*, New York 1979.
- ELVESSER 1922 – Arthur Elvesser: „Castans Ende“, in: *Frankfurter Zeitung*, Februar 1922.
- ENCYCLOPAEDIA ANATOMICA 1999 – *Encyclopaedia Anatomica. Die vollständige Sammlung anatomischer Wachse aus dem Museo di Storia Naturale La Specola*, Florenz, Köln 1999.
- ENCYCLOPÉDIE – *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, hrsg. von Denis Diderot und Jean Le Rond d'Alembert, 35 Bde., Paris 1751-1780, Nachdruck Stuttgart / Bad Cannstatt 1966.
- ENDERLE/MEYERHÖFER/UNVERFEHRT 1992 – Alfred Enderle, Dietrich Meyerhöfer und Gerd Unverfehrt: *Kleine Menschen – Große Kunst. Kleinwuchs aus künstlerischer und medizinischer Sicht*, Hamm 1992.
- ENTHUSIASTS INTERVIEWED 1885 – Busybody: „Enthusiasts interviewed. No. XIII: Madame Tussaud's Grandsons“, in: *SUNDAY TIMES*, 29.3.1885.
- ESPION 1782 – François Marie Mayeur de Saint Paul (zugeschr.): *Le Chroniqueur Désouvré ou l'Espion du Boulevard du Temple*, ²London 1782.
- ESPION 1797 – M.C.*** [= Isaak Mathieu Crommetin (zugeschr.)]: *L'Espion de la Révolution Française*, 2 Bde., Paris 1797.
- ETHOS UND PATHOS 1990 – *Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786-1914*, hrsg. von Peter Bloch, Sibylle Einholz, Jutta von Simson, Berlin 1990.
- EXHIBITOR 1851 – *The Illustrated Exhibitor: a Tribute to the World's Industrial Jubilee [...]*, London 7.6.-27.12.1851, hier: Nr. 16, 20.9.1851, S. 288-289.
- FABLER/HALBACH 1998 – Manfred Faßler, Wulf Halbach (Hg.): *Geschichte der Medien*, München 1998.
- FLEISCHMANN 1908 – Hector Fleischmann: *La Guillotine en 1793 d'après des documents inédits des archives nationales*, Paris 1908.
- FLEUR DE PEAU 2001 – *A fleur de peau, le moulage sur nature au XIXème siècle*, Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris, 2001-2002.
- FOURNEL 1887 – Victor Fournel: *Le Vieux Paris. Fêtes, Jeux et Spectacles*, Tours 1887.
- FOURNEL 1890 – Victor Fournel: *Les hommes du 14 juillet*, Paris 1890.
- FOURNEL 1892 – Victor Fournel: *Le patriote Palloy et l'exploitation de la Bastille*, Paris 1892.

- FRANCK 2000 – Georg Franck: „Prominenz und Populismus. Zu Pierre Bourdieus kapitaltheoretischem Begriff des Elitären“, in: *Berliner Debatte Initial*, Bd. 11, H. 1, 2000, S. 19-28.
- FRANKLIN 1887 – John Bigelow (Hg.): *The Complete Works of Benjamin Franklin*, 10 Bde., London 1887.
- FRAUENFELDER 1938 – Reinhard Frauenfelder: „Der Wachskünstler Johann Heinrich Schalch von Schaffhausen“, in: *Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte*, H. 15, 1938, S. 203-211.
- FREAKERY 1996 – Rosemarie Garland Thomson (Hg.): *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York, London 1996.
- FREEDBERG 1991 – David Freedberg: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, London 1991, Erstausgabe: 1989.
- FREUD 1972 – Sigmund Freud: „Das Unheimliche“, in: Studienausgabe, Bd. 4, *Psychologische Schriften*, Frankfurt ²1972, S. 242-274, erstmals erschienen: 1919.
- FREY 1998 – Manuel Frey: „Tugendspiele. Zur Bedeutung der ‚Tableaux vivants‘ in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts“, in: *Historische Anthropologie*, Bd. 6, H. 3, 1998, S. 401-430.
- FRIEDERICI 1996 – Angelika Friederici: „Zwischen Kaisersaal und Schreckenskammer. Castans Panoptikum im Ausschank-Gebäude der Münchener Pschorr-Brauerei 1888-1922“, in: *BIERPALAST* 1996, S. 13-18.
- FRIEDERICI i.V. – Angelika Friederici: *Kultur- und Wirkungsgeschichte des Castanschen Panoptikums in Berlin zwischen 1871 und 1922 unter Einbeziehung des seit 1888 konkurrierenden Passage-Panoptikums* (Arbeitstitel), Berlin, Universität der Künste, Phil. Diss. in Vorbereitung.
- FROST 1874 – Thomas Frost: *The Old Showmen, and the Old London Fairs*, London 1874.
- GAEHTGENS 1995 – Barbara Gaehtgens: „Macht-Wechsel oder die Übergabe der Regentschaft“, in: *GALERIE* 1995, S. 64-78.
- GAEHTGENS 1996 – Thomas W. Gaehtgens: „Davids Marat (1793) oder die Dialektik des Opfers“, in: Alexander Demandt (Hg.): *Das Attentat in der Geschichte*, Köln, Weimar, Wien 1996, S. 187-213.
- GAGE 2000 – John Gage: „Busts and Identity“, in: *RETURN* 2000, S. 36-48.
- GALEEN/LENI 1994 – *Das Wachsfigurenkabinett. Drehbuch von Henrik Galeen zu Paul Lenis Film von 1923*, mit einem einführenden Essay von Thomas Koebner und Materialien zum Film von Hans-Michael Bock, München 1994 (FILMtext. Drehbücher klassischer deutscher Filme, hrsg. von Helga Belach und Hans-Michael Bock).
- GALERIE 1995 – *Die Galerie der Starken Frauen. Die Heldin in der französischen und italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts*, bearb. von Bettina Baumgärtel und Sylvia Neysters, Ausst.-Kat. Kunstmuseum, Düsseldorf, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, 1995.
- GALVIN/LINDLEY 1988 – Carol Galvin und Phillip Lindley: „Pietro Torrigiano's portrait bust of King Henry VII“, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 130, Nr. 1029, 1988, S. 892-902.
- GATACRE/DRU 1977 – Edward V. Gatacre und Laura Dru: „Portraiture in Le Cabinet de Cire de Curtius and its Successor Madame Tussaud's Exhibition“, in: *CEROPLASTICA II* 1977, S. 617-638.

- GE – *Grande Encyclopédie. Inventaire Raisoné des Sciences, des Lettres et des Arts*, 31 Bde., Paris 1885-1901.
- GEHEILT 1996 – Katharina Eder Matt und Dominik Wunderlin: *Geheilt! Votivgaben als Zeichen geistiger Genesung*, Ausst.-Kat. Schweizerisches Museum für Volkskunde und des Museums für Völkerkunde, Basel, Teilkatalog der Ausstellung „Wohl und Sein“ der Basler Museen, 1996.
- GEIST 1979 – Johannes Friedrich Geist: *Passagen – ein Bautyp des 19. Jahrhunderts*, München ³1979, Erstausgabe: 1969.
- GEIST 1997 – Johannes Friedrich Geist: *Die Kaisergalerie. Biographie der Berliner Passage*, München, New York 1997.
- GERNHOLD 1993 – Dorian Gernhold: *Road Transport before the Railways. Russell's London Flying Waggons*, Cambridge 1993.
- GIESEY 1960 – Ralph E. Giesey: *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France*, Genf 1960.
- GINZBURG 1992 – Carlo Ginzburg: „Repräsentation – das Wort, die Vorstellung, der Gegenstand“, in: *Freibeuter*, Bd. 53, 1992, S. 2-23.
- GOLDHARDT 1908 – Paul Goldhardt: *Die Heiligen Berge Varallo, Orta und Varese*, (Beiträge zur Bauwissenschaft, Bd. 9) Berlin 1908.
- GOLDSCHMID 1950 – Edgar Goldschmid: „Wachsplastik und ihre Museen“, in: *Gesnerus. Vierteljahresschrift der Schweizerischen Gesellschaft für die Geschichte der Medizin*, Jg. 8, 1950, S. 91-97.
- GRANT o.J. – James Grant: *Old and New Edinburgh. Its history, its people, and its places*, 3 Bde., London, Paris, New York o.J. [Ende 19. Jh.]
- GRAPHIC 1872 – „The Ragged Regiment“, in: *The Graphic*, Bd. 5, 6.4.1872, S. 311 und 313.
- GRAU 2000 – Oliver Grau: *Die Sehnsucht, im Bild zu sein. Zur Kunstgeschichte der virtuellen Realität*, Berlin 2000.
- GRAVES 1905/06 – Algernon Graves: *The Royal Academy of Arts. A Complete Dictionary of Contributors and their work from its foundation in 1769 to 1904*, 8 Bde., London 1905-1906.
- GRAVES 1907 – Algernon Graves: *The Society of Artists of Great Britain 1760-1791. The Free Society of Artists 1761-1783. A Complete Dictionary of Contributors and their Work from the Foundation of the Societies to 1891*, London 1907.
- GRAVES o.J. – Susan Graves: *The Art Scene in Sheffield before 1843*, Leeds, Leeds Polytechnic, Magisterarbeit o.J.
- GREENHALGH 1989 – Paul Greenhalgh: „Education, Entertainment and Politics: Lessons from the Great International Exhibitions“, in: VERGO 1989, S. 74-98.
- GRELL 1995 – Chantal Grell: *Le dix-huitième siècle et l'antiquité en France. 1680-1789*, Oxford 1995, 2 Bde.
- GRIMLEY 1927 – V. Edmund Grimley: „London's Living History Book. An Interview with Mr. John Tussaud“, in: *Nash's Magazine*, November 1927, S. 24-25 und 98-100.
- GUNNIS – Rupert Gunnis: *Dictionary of British Sculptors 1660-1851*, London 1958.
- HAGNER 2000 – Michael Hagner: *Homo cerebialis – Der Wandel vom Seelenorgan zum Gehirn*, Frankfurt, Leipzig 2000, Erstausgabe: 1997.
- HALEM 1896 – *Paris en 1790. Voyage de Halem. Traduction, Introduction et Notes*, hrsg. von Arthur Chuquet, Paris 1896.

- HAMILTON 1998 – Alan Hamilton: „It figures – Tussaud’s is tourists’ favourite“, in: *TIMES*, 23.5.1998, S. 11.
- HANSEN 1996 – Julie V. Hansen: „Resurrecting Death: Anatomical Art in the Cabinet of Dr. Frederik Ruysch“, in: *Art Bulletin*, Bd. 78, Nr. 4, 1996, S. 664-679.
- HANSMANN 1959 – Claus und Lieselotte Hansmann: *Viel köstlich Wachsgebild*, München 1959.
- HANSMANN 1993 – Martina Hansmann: *Andrea del Castagnos Zyklus der „uomini famosi“ und „donne famose“: Geschichtsverständnis und Tugendideal im Florentinischen Frühhumanismus* (Bonner Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 4), Münster, Hamburg 1993.
- HARTEN 1972 – Jaap Harten: *Madame Tussaud in Berchtesgaden*, Amsterdam 1972.
- HARVEY/MORTIMER 1994 – Anthony Harvey und Richard Mortimer: *The Funeral Effigies of Westminster Abbey*, Woodbridge 1994.
- Haweis o.J. – Mrs. Haweis: „The Effigies in Westminster Abbey“, in: *The Lady’s Realm*, o.J. [vor 1914], S. 208-214 (Zeitungsausriß in WAL, Box Waxworks A).
- HBSL – *Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz*, hrsg. von der Allgemeinen Geschichtsforschenden Gesellschaft der Schweiz, 7 Bde., Neuenburg 1926-1934.
- HEINRICH-JOST 1987 – Ingrid Heinrich-Jost: *Wer will noch mal? Wer hat noch nicht? Aus der Geschichte der Berliner Rummelplätze*, Berlin o.J. [1987].
- HELAS 1999 – Philine Helas: *Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts*, Berlin 1999.
- HERVÉ 1816 – Peter Hervé: *How to enjoy Paris*, London 1816.
- HINMAN 1965 – Helen E. Hinman: „Jacques-Louis David and Madame Tussaud“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 6. Per., Jg. 107, Bd. 66, 1965, S. 331-338.
- HISTORICAL DESCRIPTION 1753 – *An Historical Description of Westminster-Abbey, its Monuments and Curiosities*, London 1753 (*An Historical Account of the Curiosities of London and Westminster*, 1755, Teil II).
- HISTORICAL DESCRIPTION 1814 / 1822 / 1824 – *An Historical Description of Westminster-Abbey, its Monuments and Curiosities*, London 1814, 1822, 1824.
- HOBBSBAWM 1995 – Eric J. Hobsbawm: „Die englische *middle class* 1780-1920“, in: Jürgen Kocka (Hg.): *Bürgertum im 19. Jahrhundert*, 3 Bde., Göttingen 1995, Bd. 1: *Einheit und Vielfalt Europas*, S. 85-112.
- HOBBSBAWM 1999 – Eric J. Hobsbawm: *Industry and Empire. From 1750 to the Present Day*, Harmondsworth 1999, Erstausgabe: 1968.
- HOCHADEL 2000 – Oliver Hochadel: „Wo der Funke übersprang: Die soziokulturellen Milieus der Elektrisiermaschine in der deutschen Aufklärung“, in: Christoph Meinel (Hg.): *Instrument – Experiment. Historische Studien*, Berlin, Diepholz 2000, S. 293-304.
- HOFMANN 1972 – Werner Hofmann: „Kitsch und Trivialkunst als Gebrauchskünste“, in: *Das Triviale in Literatur, Musik und Bildender Kunst*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Frankfurt 1972, S. 210-225.
- HOHENZOLLERNMUSEUM 1878 – [Robert Dohme?]: *Das Hohenzollern-Museum im K. Schlosse Monbijou. Zwölf Tafeln in Lichtdruck mit erläuterndem Text*, Berlin 1878.
- HOHENZOLLERNMUSEUM 1883 – [Robert Dohme]: *Führer durch das Hohenzollern-Museum im Schlosse Monbijou*, Berlin 1883.
- HOHENZOLLERNMUSEUM 1927 – [Arnold Hildebrand]: *Führer durch das Museum Schloss Monbijou. (Hohenzollernmuseum)*, Berlin 1927.

- HOHENZOLLERNMUSEUM 1930 – [Arnold Hildebrand]: *Schloss Monbijou. Hohenzollernmuseum. Amtlicher Führer*, Berlin ²1930.
- HONOUR 1954 – Hugh Honour: „Curiosities of the Egyptian Hall“, in: *Country Life*, Bd. 115, 1954, S. 38-39.
- HONOUR 1972 – Hugh Honour: „Canova’s Studio Practice“, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 114, Nr. 828 und Nr. 829, 1972, S.146-159 und S. 214-229.
- HOOG 1993 – Simone Hoog: *Musée national du château de Versailles. Les Sculptures I*, Paris 1993.
- HOPE 1907 – William H. St. John Hope: „On the Funeral Effigies of the Kings and Queens of England, with special reference to those in the Abbey Church of Westminster“, in: *Archaeologia*, Bd. 60, Teilbd. I, 1907, S. 517-565.
- HOUGH 1996 – Richard Hough: *Victoria and Albert. Their Love and their Tragedies*, London 1996.
- HOWGRAVE-GRAHAM 1952a) – R.P. Howgrave-Graham: „Royal Effigies at Westminster Abbey“, in: *Country Life*, Bd. 111, Nr. 2869, 11.1.1952, S. 82-84.
- HOWGRAVE-GRAHAM 1952b) – R.P. Howgrave-Graham: „More Effigies at the Abbey. New Display of the Ancient Wax Portraits“, in: *Country Life*, Bd. 111, Nr. 2887, 16.5.1952, S. 1482-1484.
- HOWGRAVE-GRAHAM 1961 – R.P. Howgrave-Graham: „The Earlier Royal Funeral Effigies. New Light on Portraiture in Westminster Abbey“, in: *Archaeologia*, Bd. 98, 1961, S. 159-169.
- HUET 1993 – Marie-Hélène Huet: *Monstrous Imagination*, Cambridge/Mass., London 1993, bes. Kapitel 8: „Family Undertaking: Madame Tussaud’s Wax Museum“, S. 188-218.
- HUTT 1973 – Allen Hutt: *The Changing Newspaper. Typographic Trends in Britain and America 1622-1972*, London 1973.
- HUTTON 1892 – Laurence Hutton: „A collection of death masks“, in: *Harper’s New Monthly Magazine*, 1892, S. 904-906.
- IM SCHLAA 1999 – Margit im Schlaa: *Der Raum der Geschichte. Studien zum Verhältnis von Historienmalerei und Geschichtsbetrachtung im Frankreich des späten 18. Jahrhunderts*, Berlin, Freie Universität, Phil. Diss. 1999.
- IMANS 1910 – [Pierre Imans]: *Remarks on the Treatment of Wax Busts and Heads*, Paris o.J. [ca. 1910].
- INTERVIEWS – *Interviews with Business Men*, o.J. [ca. 1890], Typoskript, Personalakte Joseph Randall.
- ISHERWOOD 1989 – Robert M. Isherwood: *Farce and Fantasy. Popular entertainment in 18th century Paris*, New York, Oxford 1989.
- JAL 1867 – Auguste Jal: *Dictionnaire critique de Biographie et d’histoire*, 2 Bde., Paris 1867 (Reprint: Genf 1970).
- JALOUX 1936 – Edmond Jaloux: *Les Figures de Cire*, Paris 1936.
- JENTSCH 1906 – Ernst Jentsch: „Zur Psychologie des Unheimlichen“, in: *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, Bd.8, Nr. 22, 25.8.1906, S. 195-198, und Nr. 23, 1.9.1906, S. 203-205.

- JOHANNESSON 1992 – Lena Johannesson: „Le Yo-Yo, David et Madame Tussaud. Notices sur l'Iconographie de la Révolution“, in: *L'Art et les Révolutions*, Section I: L'Art au temps de la Révolution Française, XXVIIe Congrès international d'histoire de l'art 1989, Straßburg 1992, S. 35-83.
- JOHNSON 1954 – Lee Johnson: „The ‚Raft of the Medusa‘ in Great Britain“, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 96, Nr. 617, 1954, S. 249-254.
- JOOSS 1999 – Birgit Jooss: *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin 1999.
- JORDANOVA 1989a) – Ludmilla Jordanova: „Objects of Knowledge. A Historical Perspective on Museums“, in: VERGO 1989, S. 22-40.
- JORDANOVA 1989b) – Ludmilla Jordanova: *Sexual Visions: Images of Gender in Science and Medicine between the eighteenth and twentieth centuries*, London, New York 1989.
- KÁDÁR 1977 – Zoltan Kádár: „Sul profilo barocco della cosiddetta ‚Venere dei Medici‘ di cera“, in: CEROPlastica II 1977, S. 525-532.
- Kant 1968 – Immanuel Kant: „Kritik der ästhetischen Urteilskraft“, in: *Werkausgabe*, hrsg. von W. Weischedel, Bd. 10, Frankfurt 1968.
- KANTOROWICZ 1992 – Ernst H. Kantorowicz: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, Stuttgart 1992, Erstausgabe: *The King's two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton 1957.
- KARASEK/NEULAND 1992 – Erika Karasek und Dagmar Neuland: *Sensationen, Sensationen. Merk-Würdiges aus Museum und Panoptikum*, Ausst.-Kat. Museum für Volkskunde im Berliner Panoptikum, Berlin, 1992.
- KAUFMAN/BASDEN 1996: Michael H. Kaufman und N. Basden: „Items relating to Dr Johann Gaspar Spurzheim (1776-1832) in the Henderson Trust Collection ...“, in: *Neurolinguistics*, Bd. 9, 1996, S. 301-325.
- KAUFMAN/BASDEN 1997: Michael H. Kaufman und N. Basden: „Marked Phrenological Heads. Their evolution, with particular reference to the influence of George Combe and the Phrenological Society in Edinburgh“, in: *Journal of the History of Collections*, Bd. 9, 1997, S. 139-159.
- KELLER 1958 – Harald Keller: „Effigie“, in: RDK, Bd. 4, 1958, S. 743-749.
- KIDD/NICHOLLS 1999 – Alan Kidd und David Nicholls (Hg.): *Gender, Civic Culture and Consumerism. Middle-Class Identity in Britain, 1800-1940*, Manchester 1999.
- KISCH 1990 – Egon Erwin Kisch: „Geheimkabinett des Anatomischen Museums“, in: ders.: *Der rasende Reporter*, Berlin, Weimar 1990, S. 183-187, Erstausgabe: 1925.
- KLEINDIENST 1989 – Heike Kleindienst: *Ästhetische Anatomie aus Wachs. Ursprung – Genese – Integration*, Marburg, Philipps-Universität, Phil. Diss. 1989.
- KLEINDIENST 1990 – Heike Kleindienst: „Das Apologiemodell einer ‚Anatomia Aesthetica in Cera‘ im Zeitalter Papst Benedikts XIV. 1740-1758“, in: *Archiv für Kulturgeschichte*, Bd. 72, 1990, Nr. 2, S. 367-380.
- KLIER 2004 – Andrea Klier: *Fixierte Natur. Effigies und Naturabguß im 16. Jahrhundert*, Berlin 2004.
- KNATZ 1922 – Karl Ernst Knatz: „Das sterbende Panoptikum“, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 5.2.1922.

- KNIPE 1999 – Penley Knipe: „Shades and Shadow-Pictures: The Materials and Techniques of American Portrait Silhouettes“, in: *The Book and Paper Group Annual*, Bd. 18, 1999, S. 35-51.
- KOLBE 1926 – Georg Kolbe: „Das Abnehmen von Totenmasken“, in: BENKARD 1926, S. XLIII-XLV.
- KÖNIG/ORTENAU 1962 – Hannes König und Erich Ortenau: *Panoptikum. Vom Zauberbild zum Gaukelspiel der Wachsfiguren*, München 1962.
- KÖRNER 1990 – Hans Körner (Hg.): *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, Hildesheim 1990.
- KORNMEIER 1998a) – Uta Kornmeier: „Faces and Figures. Towards a comparative analysis of Madame Tussaud's and the National Portrait Gallery, London“, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich*, Bd. 5, 1998, S. 107-117.
- KORNMEIER 1998b) – Uta Kornmeier: „Madame Tussaud's first exhibition in London 1802-1803“ in: *Object. Postgraduate Research and Reviews in the History of Art and Visual Culture*, Nr. 1, 1998, S. 45-61.
- KORNMEIER 1999 – Uta Kornmeier: „Denkmal in Wachs. ‚Madame Tussaud's Exhibition‘ als Monument“, in: *kritische berichte*, Jg. 27, H. 2, 1999, S. 40-54.
- KORNMEIER 2002a) – Uta Kornmeier: „Kopierte Körper. ‚Waxworks‘ und ‚Panoptiken‘“, in: EBENBILDER 2002, S. 115-124.
- KORNMEIER 2002b) – Uta Kornmeier: „Luther in effigie, oder: Das ‚Schreckgespenst von Halle‘“, in: *Lutherinszenierungen und Reformationserinnerungen*, hrsg. von Stefan Laube und Karl-Heinz Fix (Schriften der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt, Bd. 2), Leipzig 2002, S. 317-344.
- KOROBIZIN 1966 – Alexej Korobizin: *Das Geheimnis des Wachsfigurenkabinetts*, Berlin 1966.
- KOTZEBUE 1791 – August von Kotzebue: *Meine Flucht nach Paris im Winter 1790*, Leipzig 1791.
- KRIEGER 1923 – Bogdan Krieger: *Berlin im Wandel der Zeiten*, Berlin 1923.
- KRIS 1926 – Ernst Kris: „Der Stil ‚Rustique‘. Die Verwendung des Naturabgusses bei Wenzel Jamnitzer und Bernard Palissy“, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N.F., Bd. 1, 1926, S. 137-208.
- KRIS/KURZ 1995 – Ernst Kris und Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt 1995, Erstausgabe: Wien 1934.
- KRISS-RETTENBECK 1972 – Lenz Kriss-Rettenbeck: *Ex Voto. Zeichen, Bild und Abbild im christlichen Votivbrauch*, Zürich, Freiburg 1972.
- KROLL 1995 – Renate Kroll: „Von der Heerführerin zur Leidensheldin. Die Domestizierung der Femme forte“, in: GALERIE 1995, S. 51-63.
- KRONE 1997 – *Unter einer Krone. Kunst und Kultur der sächsisch-polnischen Union*, hrsg. von Werner Schmidt und Dirk Syndram, Ausst.-Kat. Dresdner Schloß, Dresden, 1997.
- KRÜGER-FÜRHOFF 1998 – Irmela Marei Krüger-Fürhoff: „Der vervollständigte Torso und die verstümmelte Venus. Zur Rezeption antiker Plastik und plastischer Anatomie in Ästhetik und Reiseliteratur des 18. Jahrhunderts“, in: *Zeitschrift für Germanistik*, N.F. Bd. 2, 1998, S. 361-373.
- KRÜGER-FÜRHOFF 2001 – Irmela Marei Krüger-Fürhoff: *Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals*, Göttingen 2001.

- KUGLER 1838 – Franz Kugler: *Beschreibung der Kunst-Schätze von Berlin und Potsdam*, 2. Theil: Beschreibung der in der königlichen Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlungen, Berlin 1838.
- KWINT 1994 – Marius Kwint: *Astley's Amphitheatre and the Early Circus in England 1768-1830*, Oxford, University of Oxford, Phil. Diss. 1994.
- LA SPECOLA 2000 – *La Specola. Anatomie in Wachs im Kontrast zu Bildern der modernen Medizin*, Ausst.-Kat. Deutsches Museum, Bonn, 2000.
- LABAND 1997 – John Laband: *The Rise and Fall of the Zulu Nation*, London 1997.
- LAMI 1906 – Stanislas Lami: *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française sous le règne de Louis XIV (Dictionnaire des sculpteurs de l'école française, 8 Bde., Paris 1889-1921), Bd. 2*, Paris 1906 (Reprint Neudeln/Liechtenstein 1970).
- LANGE 1999 – Britta Lange: *Ein vollständiges Bild vom Weltkrieg. Die Deutsche Kriegsausstellung 1916 in Berlin*, Berlin, Humboldt-Universität, Magisterarbeit (Kunstgeschichtliches Seminar) 1999.
- LANGE 2001 – Britta Lange: „Die Deutsche Kriegsausstellung 1916 in Berlin“, in: *kritische berichte*, Jg. 29, H. 2, 2001, S. 43-55.
- LANGÉ/PENSA 1991 – Santino Langé und Alberto Pensa: *Il Sacro Monte. Esperienza del reale e spazio virtuale nell'iconografia della passione*, Mailand 1991.
- LANGER 1927 – Richard Langer: *Totenmasken*, Einl. von Hans W. Gruhle, Leipzig 1927.
- LAQUEUR 1982 – Thomas Laqueur: „The Queen Caroline Affair: Politics as Art in the Reign of George IV“, in: *Journal of Modern History*, Bd. 54, 1982, S. 418-450.
- LAROUSSE – Pierre Larousse: *Grand dictionnaire universel*, 15 Bde., Paris 1865-1876.
- LCI – *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von Engelbert Kirschbaum, 8 Bde., Rom, Freiburg, Basel, Wien 1994.
- LDK – *Lexikon der Kunst*, 7 Bde., Leipzig 1994.
- LE BRETON 1892 – Gaston Le Breton: *La Collection Spitzer*, 6 Bde., Paris 1890-1892, Bd. 5: „La sculpture en cire“, 1892.
- LE BRETON 1894 – Gaston Le Breton: *Essai historique sur la sculpture en cire*, Rouen 1894.
- LEMIRE 1990 – Michel Lemire: *Artistes et Mortels*, Paris 1990.
- LESLIE/CHAPMAN 1978 – Anita Leslie und Pauline Chapman: *Madame Tussaud. Waxworker Extraordinary*, London 1978.
- LETKEMANN 1973 – Peter Letkemann: „Das Berliner Panoptikum. Namen, Häuser und Schicksale“, in: *Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins*, Jg. 69, Nr. 11, 1973, S. 319-326.
- LEVIN 1974/5 – Kim Levin: „The Ersatz Object“, in: *Arts Magazine*, Bd. 48, Nr. 5, 1974; abgedruckt in: BATTCKOCK 1975, S. 96-110.
- LEVRON 1978 – Jacques Levron: *La vie quotidienne à la Cour de Versailles aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Genf 1978, Erstausgabe: Paris 1965.
- LINEBAUGH 1977 – Peter Linebaugh: „The Tyburn Riot against the Surgeons“, in: Douglas Hay, Peter Linebaugh, John G. Rule, E.P. Thompson, Cal Winslow: *Albion's Fatal Tree. Crime and Society in Eighteenth Century England*, Harmondsworth ²1977, S. 65-117, Erstausgabe: 1975.

- LITTELL'S 1891 – „At the Regent Street Tussaud's“, in: *Littell's Living Age*, Bd. 188, Nr. 2438, 21.3.1891, S. 764-766, ursprüngl. erschienen in: *Punch or the London Charivari*.
- LONDON COUNTY COUNCIL O.J. – London County Council: Faltblatt zum Haus 17, *Fleet Street, Prince Henry's Rooms*, London o.J.
- LONDON INTERIORS 1839 – „Madame Tussaud's Exhibition of Wax-Work“, in: *London Interiors with their Costumes & Ceremonies...*, hrsg. von Joseph Mead und George Virtue, London 1839, S. 137-140.
- LONDON WORLD CITY 1992 – Celina Fox (Hg.): *London – World City 1800 – 1840*, Hew Haven, London 1992; deutsch: *Metropole London. Macht und Glanz einer Weltstadt*, Ausst.-Kat. Villa Hugel, Essen, 1992.
- LOTTI 1991 – *Santa Maria del Monte. Il Sacro Monte del Rosario sopra Varese*, Text von Carlo Alberto Lotti, Mailand 1991.
- LYON 1786 – *Catalogue des ouvrages exposés à Lyon, au sallon des Arts, le 25 août 1786*, Lyon 1786.
- MACGREGOR 1884 – George MacGregor: *The History of Burke and Hare and of the Ressurrectionist Times*, Glasgow, London 1884.
- MACKECHNIE 1978 – Sue MacKechnie: *British Silhouette Artists and their work 1760-1860*, London 1978.
- MACLAGAN 1923 – Eric MacLagan: „The Use of Death-Masks by Florentine Sculptors“, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 43, Nr. 249, 1923, S. 303-304.
- MACMICHAEL 1973 – Nicholas H. Macmicheal: „The Undercroft Museum and the Treasures Exhibition“, in: *Westminster Occasional Papers*, Bd. 31, Dezember 1973.
- MALDEN 1977 – *John Henning 1771-1851 „a very ingenious Modeller...“*, Text von John Malden, Ausst.-Kat. Renfrew District Council Museum and Art Galleries, Paisley, 1977.
- MANDLER 1997 – Peter Mandler: *The Rise and Fall of the Stately Home*, New Haven, London 1997.
- MANN/SYSON 1998 – Nicholas Mann und Luke Syson (Hg.): *Images of the Individual. Portraits in the Renaissance*, London 1998.
- MARTIENSSEN 1980 – Heather Martienssen: „Madame Tussaud and the Limits of Likeness“, in: *British Journal of Aesthetics*, Bd. 20, H.2, 1980, S. 128-134.
- MARTIN 1957 – Sylvia Martin: *I, Madame Tussaud*, London 1957.
- MAZZONI 1908 – Guido Mazzoni: „I ‚bóti‘ della SS. Annunziata“, in: *Rivista fiorentina*, Probeheft, Juni 1908, S. 9-18.
- MCCLELLAN 1990 – Andrew McClellan: „D'Angiviller's ‚Great Men‘ of France and the Politics of the Parlements“, in: *Art History*, Bd. 13, H. 2, 1990, S. 175-192.
- MEDER 1902 – Joseph Meder: „Neue Beiträge zur Dürer-Forschung“, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* (Wien), Bd. 23, 1902, S. 53-69.
- MEGGS 1986 – Philip B. Meggs: *A History of Graphic Design*, New York 1986.
- MEIJER 1883 – Dirk Christiaan Meijer: „Het Oude Doolhof te Amsterdam“, in: *Oud-Holland*, Bd. 1, 1883, S. 30-36 und 119-135.
- MEIJER 1897 – Dirk Christiaan Meijer: „Groei en Bloei der Stad“, in: BREDIUS 1897a), Bd. 1, S. 5-208.

- MEISL 1837 – Joseph Meisl: *Die Kunst der Wachsarbeit*, Linz 1837.
- MEMOIRS 1838 – *Madame Tussaud's Memoirs and Reminiscences of France, Forming an Abridged History of the French Revolution*, redigiert von Francis Hervé, London 1838; auch: Philadelphia 1839.
- MEMOIRS 1878 – R.M. Hayley (Hg.): *Memoirs of Madame Tussaud. Her Eventful History*, London 1878, gekürzte Neuauflage von MEMOIRS 1838.
- MENSCH 1999 – *Der Neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Nicola Lepp u.a., Ausst.-Kat. Deutsches Hygiene-Museum, Dresden, 1999.
- MERCIER 1782/88 – Louis Sébastien Mercier: *Tableau de Paris*, 12 Bde., Amsterdam 1782-1788 (Reprint: Genf 1979).
- MEYRINK 1979 – Gustav Meyrink: „Das Wachsfigurenkabinett“, in: *Das Wachsfigurenkabinett. Phantastische Geschichten aus aller Welt*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin, München 1979, S. 27-39. Erstveröffentlichung der Erzählung: *Gustav Meyrink's Wachsfigurenkabinett: Sonderbare Geschichten*, München 1908.
- MICKLICH 1994 – Rainer Micklich (mit Dagmar Neuland): „Louis Castan und seine Verbindungen zu Rudolf Virchow. Historische Aspekte des Berliner Panoptikums“, in: MOULAGEN UND MODELLE 1994, S. 155-161.
- MILNER 1992 – Frank Milner: „Madame Tussaud's Tableaux and History Painting“, in: *And when did you last see your father? The painting, its background and fame*, hrsg. von Edward Morris und Frank Milner, Ausst.-Kat. Walker Art Gallery, Liverpool, 1992, S. 99-108.
- MITCHELL 1993 – Claudine Mitchell: „Spectacular fears and popular arts: a view from the nineteenth century“, in: YARRINGTON/EVEREST 1993, S. 159-181.
- MITCHELL/DEANE 1962 – Brian Redman Mitchell und Phyllis Deane: *Abstract of British Historical Statistics*, Cambridge 1962.
- MODERN ATHENS 1829 – Thomas H. Shepherd: *Modern Athens! Displayed in a Series of Views or Edinburgh in the nineteenth century*, London 1829.
- MOLINIER 1897 – Emile Molinier: *Histoire général des arts appliqués à l'industrie*, 6 Bde., Paris 1895-1910, bes. Bd. 2, 1897, Art. „Les Cires“, S. 219-235.
- MORLEY 1880 – Henry Morley: *Memoirs of Bartholomew Fair*, London 1880.
- MOULAGEN 1994 – *Wachs – Moulagen und Modelle. Internationales Kolloquium 26. und 27. Februar 1993*, hrsg. von Susanne Hahn und Dimitrios Ambatielos, (Wissenschaft im Deutschen Hygiene-Museum, Bd. 1) Dresden 1994.
- MUNSKY 1985 – Wolfgang Munschy: „Die Welt als Schreckenskabinett“, in: *Phantastik in Literatur und Kunst*, hrsg. von Christian W. Thomsen und Jens Malte Fischer, Darmstadt 1985, S. 471-491.
- MURDOCH 1989 – Tessa Murdoch: „Madame Tussaud and the French Revolution“, in: *Apollo*, Bd. 130, Juli 1989, S. 9-13.
- NDB – *Neue Deutsche Biographie*, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, bisher 20 Bde. ersch., Berlin 1953-2001.
- NEMEITZ 1728 – Joachim Christoph Nemeitz: *Sejour de Paris, Oder Getreue Anleitung, welchergestalt Reisende von Condition sich zu verhalten haben, wenn sie ihre Zeit und Geld nützlich und wohl zu Paris anwenden wollen*, Frankfurt ³1728.
- NEULAND-KITZEROW 2002 – Dagmar Neuland-Kitzerow: „...denn niemand kann sagen, wo die Kunst beginnt und wo die Arbeit des taeglichen Lebens endet.' Das Wirken Rudolf Virchows für ein ‚Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes“,

- Vortrag am 11.6.2002 in der Reihe *Zwischen Charité und Reichstag – Rudolf Virchow: Mediziner, Sammler, Politiker* am Berliner Medizinhistorischen Museum an der Charité.
- NOBLE 1869 – T.C. Noble: *Memorials of Temple Bar; with some Account of Fleet Street and the Parish of St. Dunstan and St. Bride*, London 1869.
- NORA 1995 – Alessandro Nova: „‘Popular’ Art in Renaissance Italy. Early Response to the Holy Mountain at Varallo“, in: Claire Farago (Hg.): *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America 1450-1650*, New Haven, London 1995, S. 113-126.
- NOUVEAU PALAIS-ROYAL 1783 – François Marie Mayeur de Saint Paul (zugeschr.): *Tableau du Nouveau Palais-Royal*, London 1783, bes. Kapitel 18, „Curiosités“.
- NOUVEAU TABLEAU DE PARIS 1790 – *Le Nouveau Tableau de Paris, ou la Capitale de France dans son vrai point de vue. Ouvrage destiné à servir de Supplément au Tableau de Paris*, Paris 1790, Flugschrift im Sammelband *Révolution Française, Paris II*, 1790-1791.
- OCKMAN 1995 – Carol Ockman: *Ingres’ Eroticized Bodies. Retracing the Serpentine Line*, New Haven, London 1995.
- ODA – *Oxford Dictionary Of Art*, hrsg. von Ian Chilvers, Harold Osborne und Dennis Farr, Oxford, New York, 1988.
- OETTERMANN 1992 – Stephan Oettermann: „Alles-Schau: Wachsfigurenkabinette und Panoptiken“, in: VIEL VERGNÜGEN 1992, S. 36-63.
- OETTERMANN 1997 – Stephan Oettermann: *The Panorama. History of a Mass Medium*, New York 1997; Erstausgabe deutsch: *Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt 1980.
- OHLY 1988 – Friedrich Ohly: „Typologie als Denkform der Geschichtsbetrachtung“, in: TYPOLOGIE 1988, S. 22-63.
- OLD EDINBURGH BUSINESS 1953 – „Old Edinburgh Business. A Watchmaker’s Customers 140 Years Ago“, in: SCOTSMAN, 12.12.1953.
- ORIENT OBSERVED 1989 – Briony Llewellyn: *The Orient Observed. Images of the Middle East from the Searight Collection*, Ausst.-Kat. Victoria and Albert Museum, London, 1989.
- OTTEN 1988 – Fred Otten: „Neue Quellen zur Datierung einer Wachsfigur Friedrichs I.“, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Bd. 42, 1988, S. 77-81.
- PALAIS ROYAL 1988 – *Le Palais Royal*, Ausst.-Kat. Musée Carnavalet, Paris, 1988.
- PANOPTIKUM 1993 – *Berliner Panoptikum. Das Wachsfiguren-Kabinett im Ku’Damm Eck*, Berlin o.J. [1993], Text von Angelika Friederici.
- PANTHEON 1989 – *Le Panthéon. Symbole des révolutions. De l’Église de la Nation au Temple des grands hommes*, Ausst.-Kat. Hôtel de Sully, Paris, Centre Canadien d’Architecture, Montréal, 1989.
- PANTHEONS 2004 – Matthew Craske und Richard Wrigley (Hg.): *Pantheons – Transformations of a Monumental Idea*, Aldershot 2004.
- PARKER 1998 – *Cornelia Parker*, Ausst.-Kat. Serpentine Gallery, London, 1998.
- PAULSON 1991 – Ronald Paulson: *Hogarth. The ‘Modern Moral Subject’ 1697-1732*, New Brunswick, London 1991, Bd. 1 von Ronald Paulson: *Hogarth*, 3 Bde., New Brunswick, London 1991-1993, Erstausgabe: 1970.

- PEARS 1992 – Iain Pears: „The Gentleman and the Hero: Wellington and Napoleon in the Nineteenth Century“, in: *Myths of the English*, hrsg. von Roy Porter, Cambridge 1992, S. 216-236.
- PENNY 1993 – Nicholas Penny: *The Materials of Sculpture*, New Haven, London 1993.
- PEVSNER 1976 – Nikolaus Pevsner: *A History of Building Types*, London 1976.
- PFISTERMEISTER 1983 – Ursula Pfistermeister: *Wachs. Volkskunst und Brauch*, Nürnberg, 2 Bde., Bd. 1: 1982, Bd. 2: 1983.
- PIGLER 1974 – Andor Pigler: *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, 3 Bde., Budapest ²1974.
- PILBEAM 2003 – Pamela Pilbeam: *Madame Tussaud and the History of Waxworks*, London 2003.
- PIPER 1958 – David Piper: „The Contemporary Portraits of Oliver Cromwell“, in: *Walpole Society 1952-54*, Bd. 34, 1958, S. 27-41.
- PLAKATE 1986 – *Plakate 1880-1914*, Ausst.-Kat. Historisches Museum, Frankfurt/M. 1986.
- POGGESI 1999 – Marta Poggesi: „Die Wachsfigurensammlung des Museums La Specola in Florenz“, in: *ENCYCLOPAEDIA ANATOMICA* 1999, S. 28-43.
- POHL 1938 – Joseph Pohl: *Die Verwendung des Naturabgusses in der italienischen Portraitplastik der Renaissance*, Würzburg 1938.
- POINTON 1993 – Marcia Pointon: *Hanging the Head*, New Haven, London 1993.
- PORTER 1968 – Enid Porter: „Old Cambridge Inns“, in: *Cambridgeshire, Huntingdon and Peterborough Life*, September 1968, S. 17-19.
- PORTFOLIO 1825 – „The Celebrated Horse Bazaar, King Street, Baker St.“, in: *The Portfolio*, Nr. 19, Bd. 4, 15.1.1825, S. 199-201.
- PORTRAITS 2000 – *Sugimoto Portraits*, Ausst.-Kat. Deutsche Guggenheim, Berlin, 2000.
- POST DIRECTORY 1829/30 – *The Edinburgh Post Directory*, Edinburgh 1829/30.
- POTTS 1980 – Alex Potts: *Sir Francis Chantrey 1781-1841. Sculptor of the Great*, London 1980.
- PRIESTLEY 1971 – J[ohn] B[oynton] Priestley: *The Prince of Pleasure and his Regency 1811-20*, London 1971.
- PROSPEKT 1888 – *Prospekt von Castan's Panopticum, erschienen kurz nach dem Auszug aus der Lindenpassage* [Berlin, 1888], in: *GEIST* 1997, S. 102-104.
- PY/VIDART 1986 – Christiane Py und Cécile Vidart: „Die Anatomischen Museen auf den Jahrmärkten“, in: *Freibeuter*, Bd. 27, 1986, S. 66-77.
- PYKE 1973 – Edward J. Pyke: *A biographical dictionary of wax modellers*, Oxford 1973.
- PYKE 1981 – Edward J. Pyke: *A biographical dictionary of wax modellers*, Supplement [I], London 1981.
- PYKE 1983 – Edward J. Pyke: *A biographical dictionary of wax modellers*, Supplement II, London 1983.
- PYKE 1986 – Edward J. Pyke: *A biographical dictionary of wax modellers*, Supplement III, London 1986.
- RABL 1939 – Hans Rabl (alias Hanns Kriesten): *Der Ausflug zu den Wachsfiguren*, Leipzig 1939.

- RDK – *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, hrsg. von Otto Schmitt et.al., Bde. 1-6: Stuttgart, ab Bd. 7: München, 1937ff, bisher bis Bd. 9, 1995.
- READER 1980 – William Joseph Reader: *Macadam. The McAdam Family and the Turnpike Roads 1798-1861*, London 1980.
- RECOLLECTIONS – Luke Bevan: *Recollections of an old attendant*, Typoskript [nach 1887], Personalakte Joseph Randall.
- REDLIN 1992 – Jane Redlin: *Zwischen Schaulaufen und Altar – Geformtes aus Wachs*, Ausst.-Kat. Museum für Volkskunde im Berliner Panoptikum, Berlin, 1992.
- REES/BORZELLO 1986 – A.L. Rees und Frances Borzello (Hg.): *The New Art History*, London 1986.
- REILLY 1953 – D.R. Reilly: *Portrait Waxes. An Introduction for Collectors*, London 1953.
- REINLE 1984 – Adolf Reinle: *Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*, Zürich, München 1984.
- RENEMAN 1975 – H. Reneman: *Het Oude Doolhof te Amsterdam*, Leiden, Universität Leiden, Phil. Diss. 1975.
- RENOUVIER 1863 – Jules Renouvier: *Histoire de l'art pendant la révolution 1789-1804*, Paris 1863.
- REPORTS 1852 – *Exhibition of the Work of the Industry of all Nations 1851. Reports by the juries on the subjects in the thirty classes into which the exhibition was divided*, 2 Bde., London 1852.
- RETURN 2000 – *Return to life. A new look at the portrait busts*, Ausst.-Kat. Henry Moore Institute, Leeds, National Portrait Gallery, London, Scottish National Portrait Gallery, Edinburgh, 2000-2001.
- RGG – *Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, hrsg. von Kurt Galling, 7 Bde., Tübingen ³1957-1965.
- RICHARDSON 1989 – Ruth Richardson: *Death, Dissection and the Destitute*, Harmondsworth 1989.
- ROBERTS 1986 – M.E. Roberts: „John Carter at St. Stephen's Chapel: a Romantic turns Archaeologist“, in: William M. Ormrod (Hg.): *England in the Fourteenth Century. Proceedings of the 1985 Harlaxton Symposium*, Woodbridge 1986, S. 202-212.
- ROBERTSON 1985 – Etienne Gaspard Robertson: *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques d'un physicien-aéronaute*, Langres 1985, Erstausgabe: Paris 1831-33.
- ROBINSON 1907 – Joseph Armitage Robinson: „A note on the Westminster tradition of identification“, in: *Archaeologia*, Bd. 60, Teilbd. I, 1907, S. 566-570.
- ROEVER 1888 – Nicolas de Roever: „Het Nieuwe Doolhof. ‚In de Oranje Pot‘ te Amsterdam“, in: *Oud-Holland*, Bd. 6, 1888, S. 103-112.
- ROMANI 1998 – Stefania Romani: *Un santuario per il Principe. Arte, devozione e leggenda di Santa Maria delle Grazie*, Mantua 1998.
- ROTH 1994 – Elisabeth Roth: „Kalvarienberg“, in: LCI, Bd. 2, Sp. 489-491.
- RUDÉ 1959 – George Rudé: *The Crowd in the French Revolution*, London, Oxford, New York 1959.
- RUDÉ 1970 – George Rudé: *Paris and London in the Eighteenth Century. Studies in Popular Protest*, London 1970.
- RUELFs 2000 – Esther Ruelfs: *Herbert List: Fotografische Operationen am künstlichen Körper*, Bochum, Ruhr-Universität, Magisterarbeit (Fakultät für Geschichtswissenschaften) 2000.

- RYE 1865 – William Brenchley Rye: *England as seen by foreigners in the days of Elizabeth and James the First*, London 1865.
- SACRI MONTI 1994 – *Sacri Monti in Piemonte. Itinerari nelle aree protette die Belmonte, Crea, Domodossola, Ghiffa, Orta, Varallo*, hrsg. von Piero Tirone, Turin 1994.
- SAGEMÜLLER 1989 – Hermann Sagemüller: *Kunstreiter, Gaukler, Wasserspringer*, Nördlingen 1989.
- SALA 1892 – George Augustus Sala: [Einleitung zu] *Madame Tussaud and Sons's Limited. Exhibition Catalogue*, Ausst.-Führer Madame Tussaud's, London, 1892.
- SANDRART 1925 – *Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675*, hrsg. von A.R. Peltzer, München 1925; 1. Hauptteil: Teutsche Academie von 1675.
- SARGANT 1971 – James Sargent: *Two hundred years of Wax Modelling, a history of Madame Tussaud's*, Vortrag an der Central Association of Bee-Keepers, 30.10.1970, Ilford 1971.
- SAVARY DES BRUSLONS 1723/30 – Jacques Savary des Bruslons: Art. „Cire“, in: *Dictionnaire universel du Commerce*, weitergeführt und veröffentlicht von Philémon-Louis Savary, 3 Bde., Paris 1723-1730.
- SCHADE 1985 – Heidemarie Schade: „Durch die Kunst blüht das Gewerbe'. Fotografien aus dem Nachlaß der Wachsfiguren-Fabrik Gebrüder Weber Berlin“, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Bd. 5, H. 17, 1985, S. 33-48.
- SCHAMA 1988 – Simon Schama: *Überfluß und schöner Schein. Zur Kultur der Niederlande im Goldenen Zeitalter*, München 1988 [Erstausgabe: *The Embarrassment of Riches. An interpretation of Dutch culture in the golden age*, London 1987].
- SCHAMA 1989 – Simon Schama: *Citizens. A Chronicle of the French Revolution*, Harmondsworth 1989.
- SCHASLER 1864 – Max Schasler: *Die Königlichen Museen von Berlin. Ein praktisches Handbuch zum Besuch der Galerien, Sammlungen und Kunstschatze derselben*, Berlin 1864.
- SCHIMM/BEXTE 1992 – Sylvie Schimm und Peter Bexte: „Panische Optiken. Berliner Panoptikum“, in: Michael Glasmeier (Hg.): *Periphere Museen in Berlin*, Berlin 1992, S. 145-153.
- SCHLICHTER 1991 – Rudolf Schlichter: *Das widersprüchliche Fleisch*, Berlin 1991 [geschrieben 1932].
- SCHLICKE 1988 – Paul Schlicke: *Dickens and Popular Entertainment*, London 1988.
- SCHLOSSER 1993 – Julius von Schlosser: *Tote Blicke. Geschichte der Portraitbildnerei in Wachs*. Ein Versuch, neu hrsg. von Thomas Medicus, Berlin 1993, erstmals erschienen in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* (Wien), Jg. 29, 1910-11, S. 171-258.
- SCHLUMBOHM 1980 – Christa Schlumbohm: „Die Glorifizierung der Barockfürstin als ‚Femme Forte‘“, in: *Europäische Holzkultur im 16. und 17. Jahrhundert*, hrsg. von August Buck, Georg Kauffmann, Blake Lee Spahr und Conrad Wiedemann, Hamburg 1980, Bd. 3, S. 113-122 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 10).
- SCHNALKE 1995 – Thomas Schnalke: *Diseases in Wax. The History of the Medical Moulage*, Chicago u.a. 1995.
- SCHNEIDER 1914 – K. Schneider: „Imagines maiorum“, in: *Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Alterthumswissenschaften*, neue Bearb. hrsg. von Georg Wissowa, Stuttgart,

- München 1893-1972, Bd. 17, 1914, Sp. 1097-1102, mit Ergänzungen von Herbert Meyer, Sp. 1102-1104.
- SCHOPENHAUER 1891 – Arthur Schopenhauer: *Parerga und Paralipomena*, Leipzig 1891.
- SCHOR 1987 – Naomi Schor: *Reading in Detail. Aesthetics and the Feminine*, New York, London 1987, bes. Kapitel 9: „Duane Hanson: Truth in Sculpture“, S. 134-140.
- SCHUYLER 1976 – Jane Schuyler: *Florentine Busts. Sculpted Portraiture in the Fifteenth Century*, New York, London 1976.
- SCHWARTZ 1995 – Vanessa R. Schwartz: „Museums and Mass Spectacle: The Musée Grévin as a Monument to Modern Life“, in: *French Historical Studies*, Bd. 19, Nr. 1, Frühling 1995, S. 7-26.
- SCHWARTZ 1996 – Hillel Schwartz: *The Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*, New York 1996.
- SCHWARTZ 1998 – Vanessa R. Schwartz: *Spectacular Realities. Early Mass Culture in fin-de-siècle Paris*, Berkeley, Los Angeles, London 1998.
- SCHWARTZ/MEUSY 1991 – Vanessa Schwartz und Jean-Jacques Meusy: „Le Musée Grévin et le cinématographe. L’histoire d’une rencontre“, in: 1895. Association française de recherche sur l’histoire du cinéma, Bd. 11, 1991, S. 19-48.
- SCOTS MAGAZINE 1804 – „On Biography“, in: *The Scots Magazine, and Edinburgh Literary Miscellany for March 1804*, Bd. 66, Edinburgh 1804, S. 163-168.
- SCULPTURE EN CIRE 1987 – *Sculpture en cire de l’ancienne Egypte à l’art abstrait*, (Notes et documents des Musées de France, Bd. 18), Paris 1987.
- SECCOMBE 1898 – Thomas Seccombe: „Marie Tussaud“, in: DNB, Bd. 19, 1898-1899, S. 1305-1306.
- SECOND SKIN 2002 – *Second Skin. Historical Life Casting and Contemporary Sculpture*, Ausst.-Kat. Henry Moore Institute, Leeds, 2002.
- SEEGETS 1998 – Petra Seegets: *Passionstheologie und Passionsfrömmigkeit im ausgehenden Mittelalter. Der Nürnberger Franziskaner Stephan Fridolin (gest. 1498) zwischen Kloster und Stadt*, (Spätmittelalter und Reformation, NR 10) Tübingen 1998.
- SEGELKEN 1998 – Barbara Segelken: *Die Kunstkammer unter Friedrich III./I. und Friedrich Wilhelm I. Die Sammlungen im Kontext monarchischen Selbstverständnisses*, Berlin, Humboldt-Universität, Magisterarbeit (Kunstgeschichtliches Seminar) 1998.
- SELLARS 1981 – Derek Sellars: „The Sculptor at Work“, in: BINFIELD 1981, S. 38-50.
- SELLERS 1973 – Charles Coleman Sellers: *Patience Wright. American Artist and Spy in George III’s London*, Middletown/Con. 1973.
- SHARAYA 1963 – Nataliya Mikhailovna Sharaya: *[Voskoaya persona]*, Leningrad 1963.
- SKETCHES [ORT JAHR] – *Biographical and Descriptive Sketches of the Distinguished Characters, which compose the Unrivalled Exhibition of Madame Tussaud (...)*, [Ort, Jahr].
- SMITH 1833 – Thomas Smith: *Historical and Topographical Account of the Parish of St. Marylebone*, London 1833.
- SMITH 1949 – John Thomas Smith: *Nollekens and his Time*, London 1949, Erstausgabe: 1829.
- SOCIETE DE L’HISTOIRE 1896 – „Un musée de figures de cire au XVIIe siècle“, in: *Bulletin de la Société de l’histoire de Paris et de l’isle de France*, Bd. 23, 1896, S. 201-203.
- SOLKIN 1993 – David Solkin: *Painting for Money. The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*, New Haven, London 1993.

- SOREL 1988 – Philippe Sorel: „Le Salon de cires de Curtius“, in: PALAIS ROYAL 1988, S. 179-180.
- SÖRRIES 1999 – Reiner Sörries: „Zur Geschichte der Totenmaske“, in: ARCHIV 1999, S. 21-26.
- SPECTACULAR BODIES 2000 – Martin Kemp und Marina Wallace (Hg.): *Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now*, Ausst.-Kat. Hayward Gallery, London, 2000.
- STAEL 1940 – Arnold de Stael [Pseudonym für Robert Jungk]: *Wachsfiguren. Der Lebensroman der Schweizerin Madame Tussaud*, Zürich 1940.
- STAFFORD/TERPAK 2001 – Barbara Maria Stafford und Frances Terpak: *Devices of Wonder. From the World in a Box to Images on a Screen*, Los Angeles 2001, auch Ausst.-Kat. J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2001-2002.
- STANLEY 1868 – Arthur Penrhyn Stanley: *Historical Memorials of Westminster Abbey*, London 1868.
- STATUE VOTIVE 1999 – *Mira il tuo popolo. Statue votive del Santuario di Santa Maria delle Grazie*, hrsg. von Maria Grazia Vaccari, Mantua 1999.
- STEFANI PERRONE 1987 – Stefania Stefani Perrone (Hg.): *Questi sono li Misteri che sono sopra el Monte de Varalle (in una Guida poetica del 1514)*, Borgosesia 1987.
- STEFANI PERRONE 1994 – Stefania Stefani Perrone: „Il sacro monte di Varallo“, in: SACRI MONTI 1994, S. 128-188.
- STENGEL 1969 – Walter Stengel: *Zeitvertreib. Zehn Kapitel Berliner Kulturgeschichte*, Berlin 1969, S. 46-57; fast identisch mit Walter Stengel: *Gips-, Wachs- und Schatten-Bilder*, (Märkisches Museum: Quellen-Studien zur Berliner Kulturgeschichte) Berlin 1949, S. 12-25.
- STRANGER'S GUIDE 1816 – *The Stranger's Guide to Edinburgh*, Edinburgh 1816.
- STRICKLAND 1913 – Walter George Strickland: *A Dictionary of Irish Artists*, 2 Bde., Dublin 1913 (Reprint: 1989).
- STRONG 1978 – Roy Strong: *And when did you last see your father? The Victorian Painter and British History*, London 1978.
- TANNER 1932 – Lawrence E. Tanner: *The Story of Westminster Abbey*, London, Paris, New York 1932.
- TANNER/NEVINSON 1935/36 – Lawrence E. Tanner und J.L. Nevinson: „On some later funeral effigies in Westminster Abbey“, in: *Archaeologia*, Bd. 85, 1935/36, S. 169-202.
- TARNOW 1997 – Ulrike Tarnow: *The Kinge Pyctour – Studien zu englischen Herrschereffigies*, Berlin, Technische Universität, Magisterarbeit (Fachgebiet Kunstwissenschaft) 1997.
- TB – Ulrich Thieme und Felix Becker (Hg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 Bde., Leipzig 1907-50.
- THEUERKAUFF 1980 – Christian Theuerkauff: „Ein unbekanntes Bildnis Friedrichs III./I. von Brandenburg-Preußen und der Wachsbossierer Johann von (der) Kolm“, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Bd. 34, 1980, S. 100-119.
- THIERY 1928 – *Guide des Amateurs et des étrangers Voyageurs à Paris et aux environs de Paris par [Luc Vincent] Thiéry 1878 et 1788*, hrsg. von Marc Furcy-Raynand (Publication de la Société française de bibliographie), 2 Bde., Paris 1928.

- THOMSON 1793 – George Thomson: *Syllabus. Pointing out every Part of the Human System [...] As they are exactly and accurately shewn in the Anatomical Wax-Figures, of the late Monsieur Denouë*, London o.O. [1793].
- THORNBURY 1873 – Walter Thornbury and Edward Walford: *Old and New London: a Narrative of its History, its People, and its Places*, 6 Bde., London, Paris, New York 1873.
- TIMBS 1855 / 1869 – John Timbs: *Curiosities of London*, London 1855, 1869.
- TIMBS 1866 – John Timbs: *English Eccentrics and Eccentricities*, 2 Bde., London 1866.
- TIMBS 1872 – John Timbs: *Notabilia; or, curious and amusing facts about many things, explained and illustrated*, London 1872.
- TIMBS 1874 – John Timbs: *Anecdote Lives of the Later Wits and Humourists*, 2 Bde., London 1874.
- TRESORS D'ART 1903 – „Pierre le Grand. Documents inedits“, in: *Les Trésors d'art en Russie*, hrsg. von der Societé Impériale d'Encouragement des Beaux-Arts, St. Petersburg, Bd. 3, 1903, S. 7, 34-35.
- TÜRR 1994 – Karin Türr: *Farbe und Naturalismus in der Skulptur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Mainz 1994.
- TUSSAUD 1921 – John Theodore Tussaud: *The Romance of Madame Tussaud's*, London 1921, Erstausgabe: 1919; auch: New York 1920, mit einem Vorwort von Hilaire Bellock.
- TUSSAUD 1937 – Louis Tussaud: *The Romance of Madame Tussaud. A romantic novel*, London 1937.
- TWYMAN 1970 – Michael Twyman: *Printing 1770-1970, an illustrated history of its development and uses in England*, London 1970.
- Typologie 1988 – *Typologie. Internationale Beiträge zur Poetik*, hrsg. von Volker Bohn, Frankfurt am Main 1988.
- UFFENBACH 1934 – W.H. Quarrell und Margaret Mare (Hg.): *London in 1710. From the Travels of Zacharias Conrad von Uffenbach*, London 1934.
- UHLEMANN 1983 – Heinz Robert Uhlemann: „Der polnische Krönungsornat Augusts des Starken und dessen Krönungsfigurine im Historischen Museum Dresden“, in: *Waffen- und Kostümkunde*, Bd. 25, H. 2, 1983, S. 95-102.
- ULLRICH 2001 – Jessica Ullrich: *Der wächserne Körper. Die Darstellung des Körpers und seiner Fragmente in der Wachsplastik des 20. Jahrhunderts und ihre kunsthistorischen Wurzeln*, Frankfurt a.M., Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, Phil. Diss. 2001.
- UPPENKAMP 2000 – Bettina Uppenkamp: „Wachs“, in: *ABC des Materials. Blätter des Archivs zur Erforschung der Materialikonographie*, hrsg. von Monika Wagner, Hamburg 2000.
- VAN NOORDEN 1911 – Charles Van Noorden: „Some Dickens Discoveries“, in: *The Strand Magazine*, Bd. 42, 1911, S. 375-380.
- VASARI 1906 – Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti Pittori, scultori ed architettori*, hrsg. von Gaetano Milanesi, Florenz 1906.
- VELDEN 1998 – Hugo van der Velden: „Medici Votive Images and the Scope and Limits of Likeness“, in: MANN/SYSON 1998, S. 126-137.
- VERGO 1989 – Peter Vergo (Hg.): *The New Museology*, London 1989.

- VIEL VERGNÜGEN 1992 – Mathilde Jamin und Lisa Kosok (Hg.): *Viel Vergnügen. Öffentliche Lustbarkeiten im Ruhrgebiet der Jahrhundertwende*, Ausst.-Kat. Ruhrlandmuseum, Essen, 1992.
- VINCENT 1952 – Isobel St. Vincent: *Young Marie. The Story of Madame Tussaud*, London 1952.
- VISUAL DISPLAY 1995 – Lynne Cooke und Peter Wollen: *Visual Display. Culture beyond Appearances*, Seattle 1995.
- VITRY 1897 – Paul Vitry: „Deux familles de sculpteurs de la première moitié du XVII^e siècle. Les Boudin et les Bourdin“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 3. Per., 39. Jg., Bd. 17, 1897, S. 5-20.
- VITRY 1898 – Paul Vitry: „Le sculpteur Michel Bourdin et son effigie de Henri IV à Saintes en Septembre 1611“, in: *Chronique des arts et de la curiosité*, Nr. 32, 1898, S. 290-292.
- VREDENBURG 1925 – Edric Vredenburg: *Madame Tussaud's. The Palace of Enchantment*, London 1925.
- WÄCHSERNE IDENTITÄTEN 2002 – *Wächserne Identitäten. Figürliche Wachsplastik am Ende des 20. Jahrhunderts*, Ausst.-Kat. Georg Kolbe Museum, Berlin, 2002.
- WAGNER 2001 – Monika Wagner: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001.
- WALDMANN 1990 – Susann Waldmann: *Die lebensgroße Wachsfigur. Eine Studie zu Funktion und Bedeutung der keroplastischen Porträtfigur vom Spätmittelalter bis zum 18. Jahrhundert* (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, Bd. 49), München 1990.
- WALITSCH 1999 – Herwig Walitsch: „Optische Medien“, in: Hans H. Hiebel, Heinz Hiebel, Karl Kogler, Herwig Walitsch: *Große Medienchronik*, München 1999, S. 281-539.
- WALKER 1985 – Richard Walker: *Regency Portraits*, 2 Bde., London 1985.
- WARBURG 1902 – Aby Warburg: *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum*, Leipzig [1902].
- WARD 1927 – Ned [Edward] Ward: *The London Spy. The Vanities and Vices of the Town exposed to view*, hrsg. von Arthur L. Hayward, London 1927 (bes. *London Spy*, Teil 9 und 10, geschr. 1699-1700).
- WARNER 1995 – Marina Warner „Waxworks and Wonderlands“, in: VISUAL DISPLAY 1995, S. 178-201.
- WATERLOO DIRECTORY 1997 – John S. North (Hg.): *The Waterloo directory of English newspapers and periodicals, 1800-1900*, 1. Serie, Waterloo/Ont. 1997.
- WEBER 1991 – Vinzenz Weber: *Das Wachsbuch. Erzeugung und Behandlung des Wachses. Geräte. Verarbeitung. Fertigwachs. Das Kittharz* (Imkerfreundbücher), München ⁴1991, Erstausgabe: 1975.
- WEIGELT 1932 – Curt H. Weigelt: „Die böti der SS. Annunziata in Florenz und die Franziskanerkirche S. Maria delle Grazie in Campo di Curtatone bei Mantua“, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, Bd. 3, H. 8, 1932, S. 546-548.
- WEINGARTEN/GUTMANN 1994 – Michael Weingarten und Mathias Gutmann: „Taxonomie – Systematik – Naturgeschichte“, in: *Darwin und Darwinismus*, Ausst.-Kat. Deutsches Hygiene-Museum, Dresden, 1994.
- WEISSMAN 1897 – A.W. Weissman: „De Bouw- en Beeldhouwkunst“, in: BREDIUS 1897a), Bd. 3, S. 5-118.

- WHEELER 1901 – W[illiam] Wheeler: *Catalogue of Napoleonic Relics, Pictures and other Works of Art and Curiosities. Catalogue of Pictures and Historical Relics*, London [1901].
- WHINNEY 1964 – Margaret Whinney: *Sculpture in Britain 1530-1830*, (Pelican History of Art, Bd. 23) Harmondsworth 1964.
- WIENER 1993 – Jon Wiener: „Dutch Treat: Madame Tussaud Scenerama Amsterdam“, in: *Radical History Review*, Bd. 55, Winter 1993, S. 147-153.
- WILKINSON 1819 – Robert Wilkinson: *Londina Illustrata. Graphic and Historic Memorials of Monasteries, Churches, Chapels,(...), Places of Early Amusement and Modern & Present Theatres, in the City and Suburbs of London & Westminster*, London 1819.
- WILLSON DISHER 1937 – Maurice Willson Disher: *The Greatest Show on Earth*, London 1937.
- WILLSON DISHER 1950 – Maurice Willson Disher: *Pleasures of London*, London 1950.
- WILLUMSEN 1987 – Dorrit Willumsen: *Marie. Ein Roman über das Leben der Madame Tussaud*, Rostock 1987. Erstausgabe: *Marie. En roman om Madame Tussaud's liv*, Kopenhagen 1983.
- WILSON 1952 – A.E. Wilson: *The Lyceum*, London 1952.
- WIRSCHING 1990 – Andreas Wirsching: „Bürgertugend und Gemeininteresse. Zum Topos der ‚Mittelklassen‘ in England im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert“, in: *Archiv für Kulturgeschichte*, Bd. 72, 1990, S. 173-199.
- WITHERS 1999 – Charles W.J. Withers: „Towards a History of Geography in the Public Sphere“, in: *History of Science*, Bd. 37, Nr. 115, 1999, S. 45-78.
- WITTKOP-MÉNARDEAU 1973 – Gabrielle Wittkop-Ménardeau: *Madame Tussaud. Ein seltsames Leben*, Zürich, Stuttgart 1973; fz. Ausgabe: *Madame Tussaud. Biographie*, Paris 1976.
- WITTKOP-MÉNARDEAU 1974 – Gabrielle Wittkop-Ménardeau: „Madame Tussaud und der Ursprung der Chamber of Horrors“, in: *Image Roche*, Nr. 58, 1974, S. 33-40.
- WONDERS 1993 – Karen Wonders: *Habitat Dioramas. Illusions of Wilderness in Museums of Natural History*, (Acta Universitatis Upsaliensis, Figura Nova Series 25) Uppsala 1993.
- WOOD 1988 – Lucy Wood: „George Bullock in Birmingham and Liverpool“, in: *George Bullock. Cabinet-Maker*, Ausst.-Kat. H. Blairman & Sons Ltd., London, 1988, S. 40-47.
- WÖRNER 1999 – Martin Wörner: *Vergnügung und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851-1900*, Münster, New York, München, Berlin 1999.
- WRIGLEY 1996 – Richard Wrigley: „From Ancien Régime Fall-Gay to Revolutionary Hero: Changing interpretations of Janot and Dorvigny's Les battus paient l'amende in later eighteenth-century France“, in: *British Journal for Eighteenth-Century Studies*, Bd. 19, Nr. 2, 1996, S. 125-140.
- WROTH 1896 – Warwick Wroth: *The London Pleasure Gardens of the Eighteenth Century*, London 1896.
- WURZBACH – Albert von Wurzbach: *Niederländisches Künstler-Lexikon*, 2 Bde., Wien, Leipzig 1910.
- YARRINGTON 1996 – Alison Yarrington: „Under the spell of Madame Tussaud. Aspects of „high“ and „low“ in 19th-century polychromed sculpture“, in: *COLOUR OF SCULPTURE 1996*, S. 83-92.
- YARRINGTON/EVEREST 1993 – Alison Yarrington und Kelvin Everest (Hg.): *Reflections of Revolution. Images of Romanticism*, London 1993.

YOUNGSON 1975 – A.J. Youngson: *The Making of Classical Edinburgh*, Edinburgh 1975, Erstausgabe: 1966.

ZEDLER – Johann Heinrich Zedler: *Großes vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Halle, Leipzig 1732-1754, 64 Bde.

ZESEN 1988 – Christian Gellinek (Hg.): Europas Erster Baedeker. Filip von Zesens Amsterdam 1664, New York, Bern, Frankfurt am Main, Paris 1988 [ursprünglich erschienen als: Filip von Zesen: Beschreibung der Stadt Amsterdam, Amsterdam 1664].

ZfE – „Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte“, in: Zeitschrift für Ethnographie der Deutschen Gesellschaft für Völkerkunde und der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte

ZGLINICKI 1979 – Friedrich von Zglinicki: Der Weg des Films, 2 Bde., Hildesheim, New York 1979, Erstausgabe: 1956.

ZIMMERMANN 1995 – Margarete Zimmermann: „Vom Streit der Geschlechter. Die französische und italienische Querelle des Femmes des 15. bis 17. Jahrhunderts“, in: Galerie 1995, S. 14-33.

Bildnachweis

Sofern in den Bildunterschriften nicht anders angegeben, stammen die Abbildungen aus Madame Tussaud's Archive, London, oder dem Archiv der Autorin. Sie hat sich um Beschaffung der Abbildungsrechte bemüht, wegen möglicher Fehler und Unterlassungen bittet sie um Entschuldigung und entsprechende Nachricht.